Auers Taschenbuch für die MUSIKWELT

II. Bändchen

Elementartechnik des musikalischen Vortrags

von

Alexander Eisenmann

Albert Auers
Musik-u. Buchverlag
Stuttgart

GLX
PRE
18SEP
06884

Auer's Taschenbuch für die Musikwelt

In Leinwand gebunden **M. 1.20**

Inhalt des I. Bändchens:

Das Musikstudium als Lebensberuf. Betrachtungen und praktische Winke eines Fachmannes. Von Alexander Eisenmann, Stuttgart.

Das Klavierspiel. Anschlag, Vortrag, Literatur, Unterricht. Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Was muss der Gesangbeflissene von den Gesangsmethoden wissen? Ein Beitrag zur Geschichte der Stimmbildungskunst. Von George Armin, Berlin.

Zur Entwicklungsgeschichte des modernen Orchesters. Von Hofkapellmeister Erich Band.

Ueber alte und moderne Geigen. Betrachtungen über den Stand der zeitgenössischen Geigenbaukunst nebst Fingerzeigen für den Geigenkauf. Von Eugen Honold, Düsseldorf.

Von der Laute, Gitarre und vom Gesang zur Laute. Von Robert Kothe, München.

Merksprüche berühmter Männer für Musikstudierende.

Das Wichtigste aus den Gesetzen betr. das Urheberrecht an den Werken der Literatur und Tonkunst und das Verlagsrecht. Nach Ausführungen von Prof. Dr. Ph. Allfeld, Erlangen.

Aus der musikalischen Künstler- und Schriftstellerwelt. A. Komponisten. B. Virtuosen, Sänger und Dirigenten. C. Theoretiker und Musikschriftsteller.

Musikbücherei usw. usw.

COLUMBIA UNIVERSITY
THE LIBRARIES
THE CITY OF NEW YORK

Stimmen der Presse über

Auer's Taschenbuch für die Musikwelt

I. Bändchen.

Deutsche Musiker-Zeitung, Berlin: „Ein Buch mit reichem Inhalt und der weitesten Verbreitung vornehmlich deshalb wert, weil hier dem Kunstbeflissenen, der die Musik als Lebensberuf ergreifen will, eine wahrheitsgetreue Auskunft über die Licht- und Schattenseiten der musikal. Laufbahn geboten wird. Wir wünschten nur, alle diejenigen, welche sich dem Musikerberuf widmen, oder welche die ihnen zur Erziehung anvertrauten jungen Menschenkinder diesem Beruf zuführen wollen, erhielten Kenntnis von den Betrachtungen und praktischen Winken, die eine Reihe von Fachmännern in diesem Buche niedergelegt haben. Eine Beherzigung dieser . . . würde unserem Stande gewiss von Nutzen sein."

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln: „. . . . Die Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit dieses Büchleins bei gediegenem Inhalt muss rückhaltlos anerkannt werden."

Deutsche Militär-Musikerzeitung, Berlin: „In praktischem Format und freundlichem Gewande tritt uns Auer's Taschenbuch entgegen und bietet dem Leser eine Reihe höchst gediegener und lehrreicher Aufsätze aus fachmännischer Feder dar. . . . . Wir möchten das Büchlein, dessen Bedeutung und Wert zu seinem geringen Preise in gar keinem Verhältnis steht, angelegentlich empfehlen".

„Caecilia", Monatshefte für Kirchenmusik, Strassburg: „Billig und gut! muss jeder sagen, der dies Büchlein ersteht und fleissig studiert; es ist wie zugeschnitten für unsere moderne Zeit . . . . . In hochinteressanten, nach Inhalt und Form gediegenen Aufsätzen belehrt es über Musikstudium, Klavierspiel, Gesangsmethoden usw. . . . Seines reichen, gediegenen Inhaltes wegen verdient Auer's Taschenbuch allen Musikkünstlern, Schülern und Freunden der edlen Frau Musika warm empfohlen zu werden."

Neues Tagblatt, Stuttgart: „Ein gehaltvolles Büchlein, das in konzentrierter Form viel Wissenswertes und Wertvolles für den Kunstjünger, wie für den Musikfreund enthält usw.

ALBERT AUER's Musikverlag, STUTTGART

Für den Violinunterricht

sowie zum Vortrag in Konzerten und
im häuslichen Kreise empfohlen:

Unsere Altmeister

Sammlung zum Vortrag geeigneter klassischer Stücke in instruktiver Uebertragung für Violine und Pianoforte von

Alexander Eisenmann

2 Bände mit je 6 Stücken à M. 2.— netto
(3.—5. Lage)

☞ Die in dieser Sammlung enthaltenen klassischen Stücke sind in der vorliegenden Bearbeitung **zum erstenmal** dem Geiger zugänglich gemacht und bieten deshalb gegenüber den seitherigen Ausgaben bekannter klassischer Stücke eine erwünschte Abwechslung.

Das ***„Musikalische Wochenblatt"***, Leipzig, schreibt: „Die Sammlung klassischer Stücke von Bach, Couperin, Haydn, Mozart, Gluck, Händel (die Auswahl wird fortgesetzt) vereinigt wahre Perlen köstlicher, vom Klangzauber altklassischer Stücke umwobener Vortragsmusik. Die einzelnen Nummern stellen Musterbeispiele dar für musikalischen Glanz, Wohllaut und Wärme, sie sind für instruktive Zwecke geschrieben und werden in gleicher Weise Lehrern und Schülern willkommen sein. Auch zur Verwendung bei Aufführungen sind sie ausserordentlich geeignet."

Gleich günstig urteilen viele andere Musik-Zeitschriften.

Auer's Taschenbuch für die Musikwelt II.

Elementartechnik des musikalischen Vortrags

Ein Handbüchlein
für Musiker und Musikfreunde

von

Alexander Eisenmann

STUTTGART
Albert Auer's Musik- und Buchverlag
1911

music
MT
6
.E45
1911g

Ole/
pk
18 SEP
06 884

Druck der
Buch- und Notendruckerei G. Stürner
in Waiblingen.

Frau Winkler in Freundschaft
als [illegible] Weihnachtsgabe 22.
[illegible]

Dem Königl. Konservatorium für Musik
in Stuttgart

Vorwort

Dieses Büchlein ist aus der Praxis des Musikunterrichts hervorgegangen, es wendet sich daher auch an alle diejenigen, die zu der Musik in praktischem Verhältnis stehen, sei es nun als Berufsmusiker, sei es als Dilettanten. In erster Linie soll es dem Schüler Fingerzeige geben, dabei wird es auch manchem Lehrer nicht unwillkommen sein, einiges Zusammenfassende über das wichtige Kapitel vom Vortrag darin vereinigt zu finden. Es mus offen ausgesprochen werden, dass im Musikunterricht noch gar viele Unterlassungssünden begangen werden. Es soll damit nicht gesagt sein, dass es nicht genug Lehrer gibt, die bemüht sind, ihren Schülern die Schönheiten einer Komposition zu erschliessen oder die nach Kräften darauf hinarbeiten, in den jungen Spielern den Sinn für Geschmack zu entwickeln, aber in eigentlich systematischer Weise geschieht dieses doch nur äusserst selten. Dass es Sache des Nachdenkens und des Uebens ist, dass man sich nicht nur der momentanen Stimmung hingeben darf, um zu einem schönen Vortrag zu gelangen, scheint eine halb vergessene Sache. Es gibt aber für den Vortrag ebenso gewiss Grundregeln, wie für die Technik auf jedem Instrument. Zwar ist und bleibt es immer unmöglich, Vorschriften geben zu wollen, die unumstössliche Geltung haben, aber daraus folgt noch lange nicht, dass wir jede Tradition über den Haufen werfen und der Willkür das Tor öffnen dürfen. Wir besitzen zahlreiche, vorzügliche Werke über diesen Gegenstand, aber sie sind teilweise durchaus wissenschaftlicher Art oder

sie wenden sich an den engeren Kreis der Sänger, Klavier- oder Violinspieler. Eine besondere Berücksichtigung dieses oder jenes Instruments wird man in den folgenden Kapiteln nicht finden, vielmehr wurde die Technik des Vortrags in allgemeiner Weise, ohne spezielles Eingehen auf die Anforderungen der einzelnen Instrumente besprochen, eine kurze Betrachtung über die Unterschiede unserer verbreitetsten Instrumente durfte jedoch trotzdem nicht fehlen. Der Verfasser trägt sich mit der Absicht, dieser in gedrängter Form abgefassten Arbeit später ein seinen Gegenstand in etwas erschöpfenderer Weise behandelndes Buch folgen zu lassen, doch glaubt er auch bei dieser kürzeren Darstellung das Wesentliche berücksichtigt zu haben.

Stuttgart, im März 1911. A. E.

Inhalt:

	Seite
I. Technik des Vortrags im allgemeinen	1
II. Metrik	6
III. Rhythmus	14
IV. Artikulationen	23
V. Dynamik	31
VI. Harmonik	54
VII. Das Phrasieren	62
VIII. Vom Tempo	100
IX. Besonderheiten und Feinheiten des Vortrags	116
X. Zusammenfassendes und Besonderes	131
XI. Blas- und Saiten-Instrumente	139

I. Technik des Vortrags im allgemeinen

Was Vortrag ist, weiss jeder oder vielmehr glaubt jeder es zu wissen. Schönen Vortrag besitzen heisst soviel wie „mit Gefühl" spielen, sagt dieser, „mit Geschmack", wirft jener ein und kommt damit der Wahrheit schon näher. Aber wie lerne ich den guten Geschmack mir aneignen? fragt der Schüler, und darauf erhält er entweder keine Antwort oder man vertröstet ihn damit, der Geschmack werde sich von selbst einstellen, Regeln könnten keine aufgestellt werden, da es beim Vortrag allein auf das subjektive Empfinden ankomme. Auch in dieser negativen Auskunft liegt ein Körnchen Wahrheit. Wenn es in der Tat möglich wäre, eine Methode des geschmackvollen Vortrags zu verfassen, den sich der Schüler gleich gründlich (und mechanisch) aneignen könnte, wie er sich mit dem musikalischen ABC vertraut macht, so hätten wir keine Kunst mehr. Dann wäre der Vortragende kein nachschaffender Künstler, sondern lediglich ein Vermittlungsobjekt für die Gedanken des schaffenden Künstlers, ein sehr wichtiges und unentbehrliches, aber eben doch nur Objekt, und nur zufällig ein solches, das statt zehn Hämmer zehn Finger, statt eines Blasbalgs eine Lunge besässe. Wir wollen versuchen, dies noch klarer zu machen. Die Fortschritte in der Technik der mechanischen Spielapparate sind heutzutage wahrhaft erstaunlich. Schon ist man soweit gekommen, das Spiel eines Pianisten auf das genaueste zu fixieren, es gleichsam in das Instrument zu bannen, aus dem es jederzeit wieder erklingen kann, falls wir es wünschen. Selbst nach vielen Jahren wird man sich eine untrüglich genaue Vorstellung von dem Spiel dieses oder jenes Künstlers machen können, seine Technik, seine Auffassung irgend eines

bestimmten Stücks ebenso sicher beurteilen können, als sässe der Spieler vor uns. Und wir können die interessante Vorführung wiederholen, so oft es uns beliebt. Gerade dann aber ergibt sich etwas Auffallendes und Unerwartetes. Gestern hörten wir z. B. einen namhaften Klavierspieler, wie er die Cis moll-Sonate Beethovens vortrug, heute hören wir denselben Spieler das nämliche Stück vortragen, aber genau so, wie er es gestern tat, und morgen wird so wenig wie nach Monaten oder nach Jahrzehnten eine Aenderung zu bemerken sein. Wir merken also nichts von der Inspiration des Augenblicks, vielmehr bekommen wir nur die Vortäuschung einer solchen und allerdings eine sehr geschickte, die von vielen gar nicht als solche erkannt wird. Die Frage, ob der Künstler imstande ist, ein Stück in grammophonisch-exakter Weise zu wiederholen, oder ob dieses gar von ihm zu verlangen, ist bei näherem Nachdenken geradezu absurd. Die vergangene Minute kann nie wiederkehren. Reproduzieren heisst eben nicht nur mit der Gewissenhaftigkeit eines photographischen Apparats ein Bild wiedergeben, sondern dieses Bild mit dem Auge des Künstlers schauen. Der Künstler aber wird weder die Natur noch sich selbst nur kopieren, er will mehr als dieses tun, er will von seinem eigenen Selbst hinzugeben. Wie weit er darin geht, ist seine Sache, der wahrhafte Künstler wird sich auch nicht um Haaresbreite vordrängen, er wird aber die Bedeutung seiner Rolle auch nicht unterschätzt wissen wollen.

Die Aufgabe des ausführenden Künstlers wird bedeutungslos, sobald sie nur in der mechanischen Befolgung von Vorschriften gesehen wird. Und ein Irrtum ist es, an absolut gültige Vorschriften zu glauben, denn der Begriff des Schönen lässt sich nicht in Formeln fassen. Wir sind uns also darüber klar, dass es bei der Behandlung des Themas vom Vortrag in der Musik nicht auf eine streng systematische Lehre hinauslaufen kann. Daraus darf aber nicht der falsche Schluss gezogen werden, dass ein Spieler sich erlauben darf,

was er will. Denken wir uns eine Phrase mit Geschmack und Ausdruck vorgetragen. Woher kommt es, dass diese Note so bedeutungsvoll klingt, jene, die der Spieler leicht verklingen lässt, so schmelzend-zart sich anhört? Auf irgend eine erklärbare Weise muss doch die Tonerzeugung vor sich gehen. Gewiss. Dieses Verklingenlassen des Tons beim Singen oder auf der Geige kann gelehrt und gelernt werden, und wir haben damit nur eines der vielen Mittel erwähnt, deren sich der Vortragende zu bedienen hat. Und alle diese Mittel können erklärt werden, jeder kann sie sich aneignen. Damit kommen wir dem Kern der Sache schon näher. Man kann die einzelnen Darstellungsmittel so gut systematisch lehren, wie die Technik selbst Gegenstand methodischen Unterrichts bildet, aber darüber hinaus können wir nicht gehen. Für die Anwendung dieses oder jenes Darstellungsmittels mögen auf Grund von Vergleichen ähnlicher Stellen miteinander Ratschläge gegeben werden, aber schon nicht mehr strenge Regeln, genau so, wie man zwar einen allgemein brauchbaren Skalenfingersatz geben kann, aber eben nur für die Skalen selbst, deren Beherrschung zur Grundlage der technischen Fertigkeit unentbehrlich ist, nicht aber einen Fingersatz, der immer und überall auf jede Komposition Anwendung finden kann. Mit anderen Worten: wir haben auch beim Vortrag eine technische Seite zu betrachten und die Grenzen zwischen der Spieltechnik im engeren gebräuchlicheren Sinn und der Technik des Vortrags sind nur leicht angedeutet.

„Vortrag" im technischen Sinne betrachtet heisst nichts anderes, als die richtige (sinngemässe) Wahl aus der Zahl der reichen Abstufungsmöglichkeiten im Artikulieren, Phrasieren, in der Stärke und im Zeitmass.

Als selbstverständliche Vorbedingung nehmen wir die Fähigkeit des Spielers an, in Bezug auf Reinheit, Geläufigkeit usw., kurz in bezug auf das, was zu einem korrekten Vortrag gehört, was also ausschliesslich in das mechanisch-

musikalische Gebiet fällt, den Anforderungen des Musikstücks nachkommen zu können. Voran geht die Technik. Wer seine Kehle, seine Finger nicht beherrscht, wie sollte der die letzten feinen Spielmöglichkeiten, die fast unmerklichen Abweichungen und Schattierungen anbringen können, die zu einem eindrucksvollen Vortrag gehören? Es gibt technische Uebungen, deren Studium lediglich zur Erlangung der mechanischen Finger- oder Kehlfertigkeit dient. Um diese trockene, handwerksmässige Seite der Sache kommt keiner herum. Wohl dem, der nicht in dem Technischen stecken bleibt und sich bewusst ist, dass es sich dabei nur um das Fundament handelt! „Kunst" kommt von „Können". Keiner muss sich einen solchen Schatz solider Kenntnisse aneignen, wie der Musiker. Längst ist davon nicht mehr die Rede, dass die gleich kunstfertige Behandlung verschiedener Instrumente von einem und demselben Spieler verlangt wird, im Gegenteil ist der Fall eingetreten, dass auf dem Sondergebiete fast aller Instrumente Spezialisten entstanden sind, bei denen wir eine bestimmte technische Seite zu einseitiger Vollendung ausgebildet sehen. Das musste so kommen in einer Zeit, wo die technischen Errungenschaften zu einer Fülle anwuchsen, die kaum mehr zu übersehen war. Dass Kunstfertigkeit immer noch einem grossen Teil der Musiker das eigentlich Erstrebenswerte bleibt, ist tief bedauerlich. Zwar wird sich jeder dagegen wehren, wenn ihm ein Vorwurf in dieser Hinsicht gemacht wird, aber an der Berechtigung dieses Vorwurfs kann im Ernst nicht gezweifelt werden. Wie nun die Urelemente der Technik gesondert, auch je nach dem Grade ihrer Schwierigkeit oder von irgend welchen anderen Gesichtspunkten aus geordnet werden, hier Uebungen im Treffen bestimmter Intervalle, dort solche für das Spannen der Hand, für die Unabhängigkeit oder für das Erlangen von Stärke der einzelnen Finger gemacht werden, so können, ja müssen auch die Urelemente der Vortragstechnik im einzelnen geübt werden, wenigstens soweit eine solche Zerlegung sich überhaupt durchführen lässt.

Wir nannten das Artikulieren als ersten der Begriffe bei der Definition des Vortrags. Jedenfalls geht das Artikulieren dem Phrasieren voran, denn eine Phrase kann sehr wohl verschiedene Artikulierung verlangen. Für die kleinen Veränderungen des Zeitmasses gebraucht Hugo Riemann den anschaulichen Ausdruck Agogik, für die Veränderungen der Stärke besitzen wir in der Bezeichnung Dynamik einen schon längst eingeführten Terminus technicus. Immer von der technischen Seite ausgehend setzen wir die Dynamik vor die Agogik, denn zweifellos ist es leichter, die richtige Dynamik zu treffen (zumal dem Komponisten ein grosser Vorrat dynamischer Zeichen zu Gebote steht), als die passenden leichten Tempoverschiebungen anzubringen. Es darf aber nicht vergessen werden, dass diese Einteilung, von der wir in den folgenden Abschnitten Gebrauch machen, nur aus Zweckmässigkeitsgründen geschieht, denn was soeben von Fingertechnik und Vortragstechnik im allgemeinen gesagt wurde, dass nämlich die Grenzen nicht scharf zu ziehen sind, gilt, vielleicht in noch erhöhtem Masse, für die vier Teilbegriffe, in die wir den Begriff „Vortrag“ zerlegten, für das Artikulieren, Phrasieren, Dynamik und Agogik. Es sei z. B. an die Fermate erinnert. Gehört sie zu den dynamischen oder zu den agogischen Zeichen? Wohl zu beiden, und somit kann es nur bei der Besprechung des Stoffs erlaubt sein, nebeneinander die einzelnen Kapitel vom Artikulieren, Phrasieren u. s. f. zu behandeln, aus rein zweckdienlichen, praktischen Gründen. Dies zur Entschuldigung für die manchem vielleicht schulmeisterlich dünkende Einteilung des Stoffs.

II. Metrik

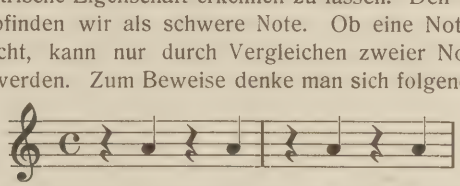
Metrik, Rhythmik und *Harmonik* sind die drei wichtigen Begriffe, die wir auseinanderzuhalten haben. Ob ein Ton schwer oder leicht ist, hängt von seiner metrischen Stellung ab, ob er kurz oder lang, gehört in das Kapitel der Rhythmik, seine weitere Eigenschaft, ob konsonierend oder dissonierend, fällt in das Kapitel der Harmonik.

Zunächst soll vom Metrum, sodann vom Rhythmus die Rede sein. Moritz Hauptmann gibt in seiner „Natur der Harmonik und der Metrik" folgende Definition dieser beiden Begriffe griechischen Ursprungs (metron Maß, rhythmus Fluß, Bewegung): ***»Metrum wollen wir das stetige Maß nennen, wonach die Zeitrechnung geschieht, Rhythmus die Art der Bewegung in diesem Maße.«***

Eine gleich scharfe Trennung, wie sie etwa zwischen Metrik und Harmonik, oder zwischen Rhythmik und Harmonik (Harmonik: Lehre von der Eigenschaft und den Funktionen der Harmonien) besteht, ist zwischen Metrik und Rhythmik nicht vorhanden. Seit Hauptmann und namentlich durch Riemann werden jedoch die früher etwas vermischten Begriffe wieder schärfer getrennt.

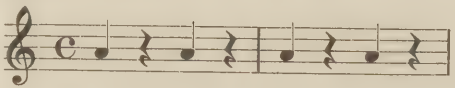
Zur Lehre von der Metrik wird jetzt gerechnet die Lehre vom Takt (unsere Taktzeichen sind »metrische« Zeichen), dann ferner die Lehre von den symmetrischen Bildungen im kleinen.

Ein einziger Ton (♩) kann uns nicht genügen, um uns seine metrische Eigenschaft erkennen zu lassen. Den einzelnen Ton empfinden wir als schwere Note. Ob eine Note schwer oder leicht, kann nur durch Vergleichen zweier Noten festgestellt werden. Zum Beweise denke man sich folgende Stelle:



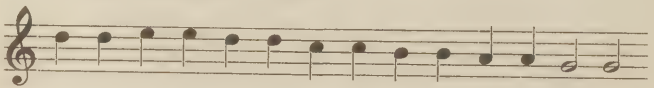
Hier wird das erste a unbedingt als schwere Note erscheinen,

es findet also eine Verschiebung des Wertverhältnisses in folgender Weise statt:



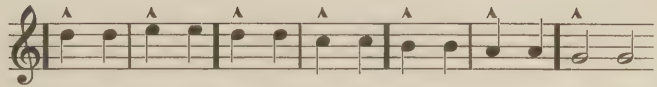
Erst nach Eintritt weiterer Stimmen, oder wenn aus den einleitenden Noten eine Melodie herausgewachsen ist, können wir ins klare über die Bedeutung kommen. Um den Ton messen, besser gesagt wägen zu können, brauchen wir mindestens zwei Einheiten (♩♩). Dem Einatmen muß das Ausatmen folgen. Bei diesem Vergleich mit einem uns allen wohlbekannten physiologischen Vorgang drängt sich uns ein anderes Bild auf, das der Hebung und Senkung. Man gebraucht diese beiden Bezeichnungen schon seit Jahrtausenden in der Verslehre und in der musikalischen Theorie als Bezeichnung für den leichten und schweren, akzentuirten und akzentlosen Versfuss, doch ist das Bild nicht vom Atmen, sondern vom Taktgeben mit der Hand oder dem Fuß hergenommen. Unter Hebung (Arsis) verstehen wir den leichten Teil, unter Senkung (Thesis) den schweren Teil.*)

In nachfolgendem Beispiel

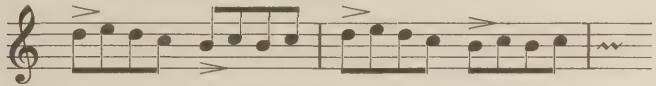


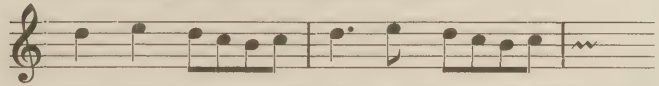
kann gar kein Zweifel darüber herrschen, auf welche Noten die Hebung, auf welche die Senkung fällt. Wollen wir die ganz natürliche Einteilung in Gruppen von je 2 Noten äußerlich markieren, so erreichen wir dies mit Hilfe des sogenannten Taktstrichs, den wir vor der betonten, also nach der unbetonten Note ziehen.

*) In der neueren Verslehre haben die beiden Bezeichnungen ihre Bedeutung vertauscht, so, daß hier Arsis der akzentuirte, Thesis der leichte Teil des Versfusses genannt wird.



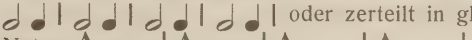
Die innerhalb zweier Taktstriche eingeschlossenen Noten nennt man »Takt« schlechtweg. Von der Gruppeneinteilung in 2 Noten gehen wir über zu einer solchen in 4 Einheiten. Hier sind die Grenzen durch die dicker gezogenen Taktstriche markiert. Eine wesentliche Umänderung mit unserem Notenbeispiel geschieht dadurch nicht, nur empfinden wir jetzt schon zweierlei Akzente, leichtere und schwerere. Wir bemerken dabei, dass die erste Note eines vollen Taktes von 4 Einheiten einen schwereren Akzent hat, als die dritte Note, der ebenfalls ein Akzent zukommt, aber ein etwas leichterer.

Denken wir uns statt des in Vierteln geschriebenen Beispiels ein aus Achteln bestehendes

oder ein solches mit ungleich langen Noten



so bleibt wiederum bezüglich des Akzentfalls alles beim alten, ja durch das Verweilen auf den Anfangsnoten der beiden Takte bei Beisp. 4 scheint der Akzent nur noch deutlicher zum Ausdruck zu kommen, als in den vorhergegangenen Beispielen.

Statt 2 (resp. 4) Einheiten lassen sich auch 3 Einheiten zu einem Takt zusammengefasst denken:

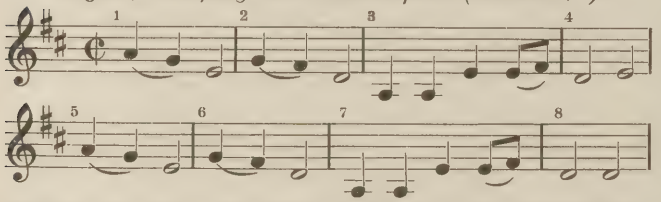
 oder zerteilt in gleichmässig lange Noten

Auch hier kommt der nach dem Taktstrich stehenden Note eine besondere Wichtigkeit zu.*)

*) Die Entstehung des $^3/_4$-Taktes mag man sich so denken, dass beim Chorsingen einer in zweiteiligem Takt stehenden Melodie die erste

Wie man nun von schweren und leichten Taktteilen bei zwei- und dreiteiligen Taktarten reden kann, so kann man auch die Takte selbst als schwer oder leicht bezeichnen, hier ebenfalls wieder Taktgruppen von 2, 4, oder auch (jedoch seltener) von 3 Takten zählend. In folgendem Beispiel

Haydn, Schlußsatz der D-dur-Sinfonie (Peters Nr. 2):



werden der erste und fünfte, der zweite und sechste Takt, deutlich als miteinander korrespondierend empfunden, weil wir ein klares Beispiel symmetrischen Baus, d. h. die Übereinstimmung der kleinen Teile vor uns haben. Eine längere Fortsetzung solch streng symmetrischer Bildungen müsste in ihrer Gleichmässigkeit einförmig wirken, ja geradezu unerträglich werden.

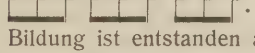
Bei Stückchen von längerer Ausdehnung genügt ein solch einfaches Aneinanderreihen der Takte nicht mehr. Hier finden Dehnungen und Einschiebungen statt oder werden Auslassungen gemacht, durch welche die starre Symmetrie gemildert wird, es entstehen Kunstformen von höherem ästhetischem Werte, wobei aber die Anordnung der einzelnen kleinen und kleinsten

---

Note jeweils gedehnt wurde, eben, um das chormässige Singen zu erleichtern. Gewiss hat der dreiteilige Takt etwas Konstruiertes an sich, während die zweiteiligen Takte als ganz natürlich erscheinen. Die alte Melodie: In dulci jubilo von Prätorius, dann die Choralmelodie: Allein Gott in der Höh sey Ehr, Satz von Calvisius, zeigen beide den monotonen Rhythmus man bekommt hier geradezu den Eindruck, als sei dieser auf die Dauer einschläfernd wirkende Rhythmus nur aus Bequemlichkeitsgründen gewählt worden. Der Kantor musste es leicht haben, seinen Chor bezw. die Gemeinde bei solchen Liedern in der Hand zu haben.

Teile doch immer bestimmten, wenn auch erweiterten Gesetzen der Symmetrie unterworfen ist.

Ein Musikstück, bei dem wir auch bei schärfster Untersuchung nicht imstande wären, metrische Abschnitte herauszufinden, läßt sich eigentlich gar nicht denken, ein solches müßte den Eindruck des absolut Sinnlosen, Verworrenen machen.

Bildungen von 3 zu 3 Takten, von denen wir eben sprachen, sind sehr selten. In raschem Zeitmaß erscheinen sie uns nicht anders, denn als Dreivierteltakt mit Unterteilung der Viertel in je 3 Achtel. ist dann gleich  . Auch diese scheinbar komplizierte Bildung ist entstanden aus der Grundform oder, wenn wir noch weiter zurückgehen, aus dem zweiteiligen Motiv . (Ein bekanntes Beispiel 3taktigen Aufbaus siehe in der neunten Sinfonie von Beethoven, Scherzo, Eulenb. Kl. Partit.-Ausgabe Seite 115.)

Es ist eine der ersten und wichtigsten Regeln für den Vortrag, die natürlichen metrischen Akzente hervorzuheben. Dadurch wird noch nicht die Schönheit beim Vortrag erreicht, wohl aber Klarheit und Bestimmtheit, vom Spieler unerlässlich zu fordernde Eigenschaften bei der Wiedergabe eines Musikstücks, das mehr oder weniger rasch an uns vorbeizieht und dem Hörer nicht erst Zeit lässt, sich über unklare Stellen Gewissheit zu verschaffen.

Der Lehrer kann von einem Anfänger in der Musik unmöglich verlangen, dass er imstande ist, die richtigen Gefühlsakzente zu treffen. Bei den einfachen Uebungen, die lediglich aus Skalen oder nur aus Bruchstücken der Tonleiter bestehen,

---

Anmerkung. Die genaue Untersuchung eines Musikstücks auf seinen metrischen Aufbau hin und die graphische Darstellung dieses Baus etwa mit Hilfe von Linien würde ein Bild geben, das sich mit dem Grundriss eines Gebäudes vergleichen liesse, das Längen- oder Querprofil bekäme man durch Aufzeichnung seines rhythmischen Gefüges, während schliesslich die Nachbildung des melodischen Ganges das Reliefbild einer Komposition zeigen müsste.

zur Grundlage einer soliden Technik aber unerlässlich sind, ist auf gar nichts anderes als auf Sauberkeit, Klarheit und Korrektheit zu sehen, Anforderungen in dieser Hinsicht können gerade beim Anfänger nicht hoch genug gestellt werden. Sehr oft wird es aber an die Fassungsgabe des Schülers zu hohe Ansprüche stellen, wenn man diesen mit den Grundregeln der musikalischen Metrik und Rhythmik bekannt machen will. Dann lasse man den Schüler einen Vers lesen, mache ihn darauf aufmerksam, wie er ganz von selbst die richtigen Wortakzente anbringt, man zeige ihm auch, wie sinnlos eine verkehrte Betonung oder das Unterlassen der Betonung wirkt, damit in ihm das Verständnis für die Notwendigkeit des Akzentuierens in der Musik geweckt wird. Der Taktstrich kann auch als metrisches Akzentzeichen erklärt werden, das nur zufällig nicht auf, sondern vor der Note angebracht ist. Gelegentlich mache man auch darauf aufmerksam, dass es ausser den metrischen Akzenten auch noch andere Betonungen gibt — wieder mit Zuhilfenahme eines sprachlichen Beispiels —, dass aber die Grundregeln, die eben mehr noch als Regeln, nämlich Gesetze sind, nie übertreten werden dürfen. Nur in dem Grade der Akzentuierung können und müssen Unterschiede eintreten, die Vorschrift des Betonens selbst erleidet keine Ausnahme. So merkwürdig es klingt, so ist es doch unzweifelhaft, dass wir selbst den Pausen die metrische Stellung anhören, denn gewiss wirkt eine auf einen akzentuierten Taktteil fallende Pause ungleich stärker, als eine andere. Ein grober metrischer Verstoss wirkt sofort auf unser musikalisches Gleichgewichtsorgan, wir verspüren eine unangenehme Unterbrechung, verlieren den Boden unter den Füssen und fühlen uns erst wieder sicher, wenn die geschehene Störung aufgehoben ist. Eine solche Störung kann aber auch vom Komponisten beabsichtigt sein. Es kann nämlich der Fall eintreten, dass eine auf einen leichten Taktwert fallende Note an die folgende schwere angebunden wird. Dann entsteht die sogenannte Synkope: , bei der wir eine Verschiebung des

metrischen Akzentes fühlen. Die Synkope stellt immer einen meist unvermutet eintretenden, in der Regel auch nur kurz vorübergehenden Taktwechsel dar, der am einschneidendsten wirkt, wenn er bei mehrstimmigen Stücken nicht in allen Stimmen gleichzeitig angebracht wird. Wenn der Synkopenfortgang in allen Stimmen mehrere Takte lang dauert, wie dies z. B. in der Manfred-Ouvertüre der Fall ist (Takt 60 seq. von rückwärts gezählt), so verlieren diese metrischen Rückungen beträchtlich von ihrer Wirkung, weil die Synkope eben dann ihrer Haupteigenschaft verlustig geht, die darin besteht, dass sie den leichten Taktteil schwer, den akzentlosen akzentuiert macht. In den Synkopen sehen wir also unregelmässige, oder jedenfalls auffallende Bildungen. Als solche müssen sie dem Hörer möglichst deutlich zum Bewusstsein gebracht werden, was durch strenges Takthalten im ganzen und durch Akzentuieren auf den Beginn der Synkope erreicht wird. Es hängt mit den erwähnten Eigenschaften der Synkopen zusammen, dass gebundene Synkopen meist unwirksam vorübergehen, es sei denn, dass der Spieler sich eine auffallende dynamische Behandlung gestattet, was aber wohl nicht immer im Sinne des Komponisten liegen mag. Vor Uebertreibung beim Akzentuieren ist bei den Synkopen ebenso zu warnen, wie beim Anbringen der regelmässigen metrischen Akzente. Alles Uebertreiben ist schädlich. Wer des Guten zu viel tut, ist dem Schauspieler zu vergleichen, der seine Jamben mit genauem Abmessen langer und kurzer Versfüsse herunterleiert. Vor allem kommt es auf den Gesamtcharakter eines Stücks an. Ein Marsch, ein Tanz verlangt stärkere metrische Betonung als ein Andante, aber immer, selbst wo die grösste Freiheit im Vortrage herrschen darf, muss und kann bei allen Modifikationen die Grundregel nicht ausser acht gelassen werden.

Goethe*) stellt für den Schauspieler folgende wichtige Regel auf: *„Hat man Jamben zu deklamieren, so ist zu be-*

*) § 33 der „Regeln für Schauspieler."

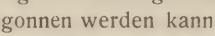
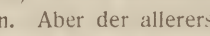
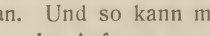
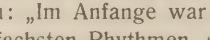
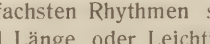
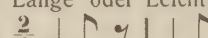
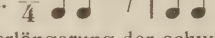
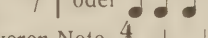
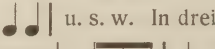
merken, dass man jeden Anfang eines Verses durch ein kleines, kaum merkbares Innehalten bezeichnet; doch muss der Gang der Deklamation dadurch nicht gestört werden." Dasselbe lässt sich in der Musik verlangen. Was die Jamben, die Verse in einer Dichtung sind, sind in einem Musikstück vergleichsweise die Takte. Für den Vortragenden ergibt sich in allen Fällen die Aufgabe, das metrische Gefüge durchschimmern zu lassen — es muss noch sichtbar sein — ohne dabei die Regeln der Interpunktion zu missachten. Der Gefahr der Monotonie nähert sich der Vortragende bei auffallender Betonung des Silbenbaus, die ganze Schönheit des Versbaus geht aber verloren, die kunstvolle Form, in welche der Dichter oder Komponist seine Gedanken gegossen hat, bleibt verborgen, wenn von dem Vortragenden nichts geschieht, um die Umrisse dieser Form uns vor Augen zu rücken. Ganz dementsprechend redet Karl Skraup in seiner „Kunst der Rede und des Vortrags" vom grammatikalischen Ton, Verstandeston und Empfindungston, ebenso Benedix, der nur den Verstandeston Beziehungston, den grammatikalischen Ton den Wortton nennt. So wenig durch Verstandes- oder Empfindungston das grammatikalische Verhältnis der einzelnen Wörter zu einander zerstört werden darf, so wenig dürfen in der Musik die Beziehungen metrischer (oder rhythmischer) Art durch Empfindungsakzente aufgehoben werden. Die alte Theorie lehrt die Unterscheidung dreier Akzente, des grammatikalischen, des logischen und des pathetischen Akzentes. Die Lehre vom Akzent in dieser umfassenden Bedeutung, die ihm die Alten beilegten, schliesst somit den grössten Teil der Vortragslehre überhaupt in sich ein, denn der grammatikalische Akzent entspricht unserem metrischen, der logische Akzent unseren Interpunktionen (Artikulation und Phrasierung), während unter dem pathetischen Akzent der Gefühlsakzent zu verstehen ist, der sich nicht nur auf das Hervorheben einer einzelnen Note bezieht, sondern auch Beschleunigung und Verlangsamung des Tempo verursacht (rubato).

III. Rhythmus

Man kann den Rhythmus das eigentlich belebende Element der Musik nennen. Eine rhythmisch lebendige Musik wirkt ungleich packender als eine solche, bei der wenig oder keine rhythmische Prägnanz zu erkennen ist. Musikalisch begabt können wir nur den nennen, der auch eine besondere Anlage zur raschen Auffassung rhythmischer Bildungen besitzt, also nicht etwa nur Gedächtnis für Höhe und Tiefe, sondern auch für Länge und Kürze der Tonfolgen zeigt. Der Charakter eines Tonstücks (ob schwerfällig, ob munter, – ob besänftigend, ob aufregend) hängt zum grossen Teil von seiner rhythmischen Zusammensetzung ab. Vielleicht geht Billroth zu weit, wenn er für die Lebensdauer eines Musikstücks mehr dessen Rhythmus als die Melodie bestimmend ansieht, aber als etwas überaus Wesentliches haben wir den Rhythmus schon deswegen zu betrachten, weil er ohne Zweifel schon durch sich allein einen Einfluss auf unsere Stimmung, also auf unseren psychischen Zustand hervorruft.

Nicht nur eine Reihe von Tönen, d. h. Luftschwingungen von bestimmter Wellenlänge und periodisch gleichmässiger Bewegung, sondern sogar andauernd fortgesetzte Geräusche, also Luftschwingungen mit unregelmässiger Zusammensetzung, überträgt der musikalisch Gebildete beim Hören unwillkürlich in rhythmische Zeichen. Beim Eisenbahnfahren hören wir allmählich einen ganz bestimmten Rhythmus heraus, ja wir fühlen uns unbefriedigt, solange wir uns diesen Rhythmus nicht genau auf das Papier fixiert denken können. Dies allein genügt aber noch nicht. Wir gehen dazu über (oder geht dies voraus?), taktweise abzugrenzen, wir gelangen also dazu, Gehörsempfindungen, die unser Verstand als reine Geräusche erkennt, mit der intensivsten Aufmerksamkeit zu verfolgen, als handle es sich um ein kompliziertes Musikstück. Dabei befriedigt uns der Rhythmus ganz allein. Eine Melodie aber, also eine in wechselnder Höhe und Tiefe sich bewegende

Tonfolge können wir uns ohne rhythmische Einteilung oder ohne metrische Hebung und Senkung gar nicht denken. Die Freude am Rhythmus ist auch solchen Menschen angeboren, die wir sonst als unmusikalisch bezeichnen, Leuten, denen auch die schönsten Melodien nichts sagen. Von unseren Instrumenten sind die rhythmischen Tonwerkzeuge die primitivsten und gewiss auch die ältesten. Ein geschicktes, ja kunstgemässes Handhaben von Trommel und anderen Schlagwerkzeugen lässt sich auch da sehr wohl denken, wo noch ein weiter Weg zurückzulegen ist, bis mit der musikalischen Erziehung begonnen werden kann. Aber der allererste Schritt ist doch getan. Und so kann man in diesem Sinn mit vollem Rechte sagen: „Im Anfange war der Rhythmus."

Die einfachsten Rhythmen sind diejenigen, bei welchen Schwere und Länge oder Leichtigkeit und Kürze auf denselben Ton fällt. $\frac{2}{4}$  oder  Dann mit Verlängerung der schweren Note $\frac{4}{4}$  oder  u. s. w. In dreiteiligen Taktarten   ferner  dann  und ähnliche. (Noch längere Dehnung der schweren Note kann geradezu den Eindruck des Beängstigenden, Atemraubenden hervorrufen  , namentlich in langsamem Tempo.)

Die Zahl der rhythmischen Varietäten ist ausserordentlich gross, man denke nur an die Möglichkeit der Verbindung verschiedener Rhythmen in mehrstimmigen Kompositionen, wodurch die verwickeltsten Komplikationen hervorgerufen werden können. Beispiele hiefür bieten sich in Menge bei Schumann, Chopin, Brahms, nicht weniger bei Wagner, aber auch die ältere Musik, wenn auch rhythmisch weniger kompliziert, zeigt uns einzelne äusserst wirksame Verknüpfungen. Wem sollte hier nicht die Ballszene im Don Juan einfallen, wo drei Orchester drei verschiedene Tänze je mit ihrem charakteristischen Rhythmus an-

stimmen, eines nach dem anderen beginnend, zuletzt aber alle drei zugleich nebeneinander hergehend?

Rhythmische Bildungen, bei denen die kurze Note auf den schweren Teil und dadurch die lange Note auf den leichten Teil fällt, z. B. oder oder sind eben ihrer Unregelmässigkeit wegen ein willkommenes, ja notwendiges Mittel, das Einerlei der primitiven Rhythmen zu unterbrechen. Unmalerisch dünkt uns ein Fluss, dessen Bett, wie mit dem Meßstab gezogen, schnurgerade durch eine Landschaft sich hinzieht. Um uns ästhetische Befriedigung abzugewinnen, muss der Fluss Windungen machen, hier sich ein wenig verengern, dort erweitern, er muss uns trotz seines steten ununterbrochenen Laufes ein abwechslungsreiches Bild zeigen. Ganz ebenso ein Tonstück. Selbst da, wo, wie z. B. bei Tänzen, der Grundrhythmus vom ersten bis zum letzten Takt unverändert fortgeht, wird doch die Melodie diesem Grundrhythmus nicht immer folgen, sondern sie wird auch ihre eigenen Wege gehen, sich gegen den Grundrhythmus anstemmen, dann über ihn wegeilen, wieder mit ihm zusammengehen, das Spiel sodann von neuem beginnen und dadurch eine wohltuende Abwechslung in die Gleichmässigkeit der Bewegung hereinbringen.

Nähere Betrachtungen über das System der musikalischen Rhythmik gehören nicht in den Bereich dieses Büchleins, das sich weniger mit der Theorie als mit der praktischen Ausführung der Musik zu beschäftigen hat, dabei aber von der Voraussetzung ausgeht, dass die grundlegenden Kenntnisse in der Musik vom Schüler, der sich mit seinem Inhalte beschäftigt, schon erworben worden sind.

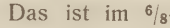
Für die Ausführung schwierig einzuteilender, das Auge leicht verwirrender Stellen sei die allgemeine Regel gegeben, in solchen Fällen immer die kürzesten Notenwerte dieses Taktes oder dieser Takte als Zählzeiten zu wählen, selbst wenn dieser kürzeste Notenwert auch nur ein einzigesmal an der betreffenden Stelle erscheinen sollte. Ein anderes Hilfsmittel ist die schriftliche Uebertragung einer besonders komplizierten

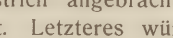
Stelle in doppelt lange oder um die Hälfte verkürzte Notenwerte. Auf diese Weise lässt sich wohl jede Schwierigkeit nach und nach lösen. Die Zahl der gezählten Einheiten kann immer, also in jeder Taktart, verdoppelt oder vervierfacht werden.

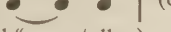
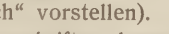
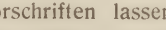
Man kann also 1, 2, 4, 8, 16, 32 ... ($\frac{2}{4}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{2}$ etc. Takt)
oder 3, 6, 12, 24 ... ($\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{4}$ etc. Takt)
oder 9, 18, 36 ... ($\frac{9}{8}$ etc. Takt)
(5, 10, 20 . . .) ($\frac{5}{4}$ etc. Takt) zählen.

Keineswegs aber kann durchgehends das umgekehrte Verfahren stattfinden. Statt 6 Schlägen sich 2 × 3 zu denken, ist beispielsweise nicht im $^{3}/_{4}$-Takt, sondern nur im $^{6}/_{8}$-Takt möglich. Der $^{6}/_{8}$-Takt ist eben ein aus zwei $^{3}/_{8}$-Takten zusammengesetzter Takt, wie der $^{9}/_{8}$-Takt aus drei $^{3}/_{8}$-Takten (♩. ♩. ♩.) besteht und dieser sein Ursprung muss in der Notenschrift, in der Betonung seiner Taktglieder, demnach auch im Zählen dieser letzteren erkennbar sein. Für das Auge zeigt sich dies schon darin, dass man im $^{6}/_{8}$-Takt die 𝅗𝅥 auch auf dem Taktbeginn vermeidet und statt dessen ♩.♩ schreibt.

Brahms ist vielleicht derjenige Komponist, der sich hinsichtlich der metrischen Schreibweise am meisten Freiheiten gestattet, er ist jedoch keineswegs ganz konsequent. Während er z. B. in der Violinsonate op. 78, deren erster Satz im $^{6}/_{4}$-Takt (also $\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$) steht, bald sechs, bald 12 Achtel unter einen Bogen schreibt, dann auch in den $^{3}/_{2}$-Takt (also $\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$) verfällt, hält er sich im 2. Satz seiner vierten Sinfonie (op. 98) genau an die Tradition bei der Notierung im $^{6}/_{8}$-Takt. Sehr frei verfährt er dagegen wieder bei den Gesängen mit Bratsche (op. 91), die den Komponisten aber nicht nur als eigensinnig in der Anwendung der Notierung zeigen, sondern auch harmonisch zum Interessantesten gehören, was uns Brahms hinterlassen hat.

Die beste Schreibweise ist also diejenige, durch welche der Leser über die metrische Rolle einer Note sofort aufgeklärt wird. Das ist im $^6/_8$-Takt der Fall, wenn die bevorzugte Stelle des vierten Achtels deutlich vor die Augen gerückt ist und zwar so, dass, wenn vor diesem vierten Achtel ein Taktstrich angebracht wird, dieser die Note nicht zerschneidet. Letzteres würde stattfinden, wenn wir folgendermassen schrieben: statt der richtigen Notierung  (die punktierte Linie soll den „idealen Taktstrich" vorstellen).

Besondere Vorschriften lassen sich für die Ausführung einzelner Rhythmen geben und zwar gerade für solche der häufigsten Art, für  , für und für , demnach für zwei gebundene Noten von gleicher Länge, für Länge mit folgender Kürze bei getrennten Noten, sowie für punktierte (oder doppeltpunktierte) Noten mit folgenden kurzen Notenwerten, ebenfalls bei getrennter Ausführung. (Es sei hier im voraus auf das Kapitel über die Dissonanzbehandlung verwiesen, ebenso auf das, was über die Artikulationen gesagt ist, wo wir ähnlichen Beispielen begegnen.)

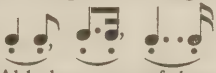
1. Bei zwei gebundenen Noten von gleicher Länge  oder  ist die zweite leichter zu nehmen, als die erste, die erste ein wenig zu dehnen. Fortlaufende Figuren dieser Art  sind demnach etwa zu spielen. Das Pausenzeichen kann natürlich nur andeutungs-

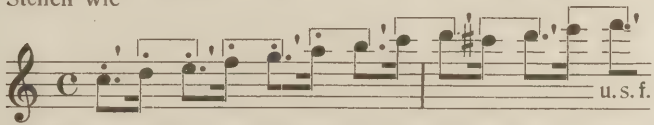
weise verstanden werden, namentlich die Schnelligkeit des Tempo kann die Pause merklich verkürzen, doch müssen die einzelnen Figuren sich immer deutlich voneinander abheben, was nur dadurch geschehen kann, dass die zweite Note leichter genommen wird als die erste.*)

Man braucht nicht zu befürchten, dass durch Anbringung solcher Luft-, Kunst- und Sinngliederungspausen, oder wie wir nun diese, am besten dem momentanen Stockenlassen des Atems zu vergleichenden Verkürzungen der geschriebenen Notenwerte nennen wollen, die Melodie unterbrochen oder gar gewaltsam zerrissen und dadurch ganz unkenntlich gemacht wird. Dies wäre nun sicherlich der Fall, wenn die kürzere Note gleichsam abgehackt, mit scharfem Trennungsmesser abgeschnitten würde. Zur Erreichung eines bestimmten Effekts kann auch eine solche Artikulation oder Nuancierung wohl einmal angebracht werden, als Regel hat aber zu gelten, dass die vor der Pause stehende Note langsam zum Verklingen gebracht wird, dass, physikalisch gesprochen, ihre Schwingungsbogen kleiner und kleiner werden. Dieses allmähliche, natürliche Verklingen des Tons geschieht bei jedem Instrument ohne Zutun des Spielers ganz von selbst, denn der erzeugte Ton nimmt nach und nach ab, er erstirbt langsam und verschwindet nicht plötzlich aus unserem Gehör. Die falsche Ausführung des zuletzt angegebenen Beispiels — wir wollen sie die abgehackte nennen — findet man häufig bei Geigern, die den Bogen statt aufzuheben auf die Saite pressen, wodurch die Vibrationen plötzlich zum Aufhören gebracht werden. Beim Klavier ist diese schlechte Ausführung seltener, weil sie die schwierigere ist, denn sie erfordert eine souveräne Beherrschung des Pedals.

---

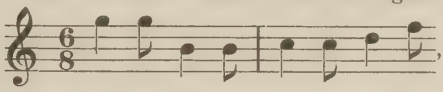
*) Anmerkung: Dessen ungeachtet kann eine Stelle, wie die uns als Beispiel dienende im crescendo ausgeführt werden (ebenso im diminuendo), nur soll eben das Schwereverhältnis der beiden aneinandergebundenen Noten keine Verschiebung erleiden.

2. Bei nicht gebundenen Längen mit folgender Kürze (im Verhältnis 2:1, 3:1, 7:1,  hat nach der langen Note ein leichtes Abheben zu erfolgen. Das Gefühl dafür, dass die kurze Note zu der folgenden langen Note gehört, darf beim Hören nie verloren gehen, es mag nun die verlangte Trennung vor der kurzen Note mehr oder weniger deutlich zu verspüren sein. Zur richtigen Ausführung von Stellen wie

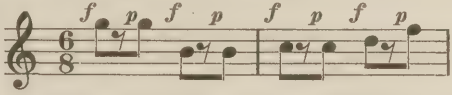


bedarf es demnach des Absetzens nach der langen Note. Damit die Töne nicht gleichsam in der Luft schweben und der Zusammenhang nicht verloren geht, ergibt sich als zweite Forderung aus der ersten, dass nach der kurzen Note keine Trennung zu vermerken sein darf.

Etwas über das Ziel hinausschiessend verlangt Leopold Mozart in seiner Violinschule die folgende Andante-Stelle

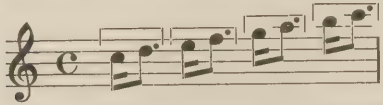


, die sich im 19. Paragraphen des 12. Hauptstücks findet, in dieser Weise wiedergegeben:



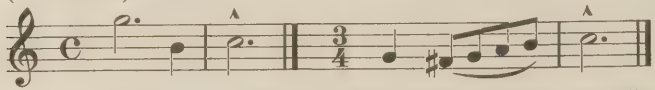
, doch ist wohl die Ausführung nicht ganz buchstäblich zu verstehen. Dem Verfasser lag jedenfalls daran, das Verhältnis von Schwere und Leichtigkeit, sowie die Notwendigkeit der Trennung von Länge und folgender Kürze möglichst deutlich zu illustrieren, er griff daher zu dem vom pädagogischen Standpunkt aus sehr wohl zu verstehenden Mittel der Uebertreibung, wohl wissend, dass er sich damit am leichtesten verständlich machte.

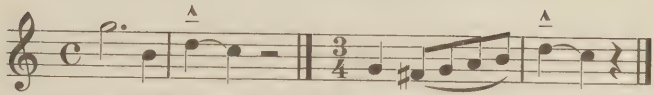
Die umgekehrte, synkopenverwandte Figur

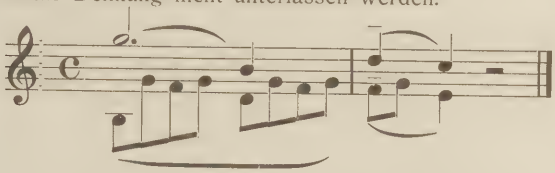


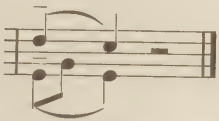
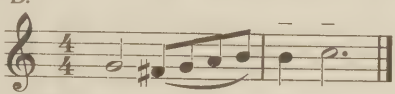
verlangt ebenfalls die Trennung nach der längeren, also vor der kürzeren Note. Diese Figur ist ungleich markanter, aber auch viel seltener als die natürliche Folge von betonter Länge und unbetonter Kürze ( ). Man kann daraus ersehen, dass das Vorkommen der Auftaktbildungen auch im kleinen viel häufiger ist, als es die auftaktlosen Rhythmen sind, genau so wie dies bei den Phrasen (s. Abschn. VII), also bei den grösseren Bildungen der Fall ist. Nicht allein hier zeigen sich die gleichen Erscheinungen an den kleinsten Bestandteilen einer Komposition, wie an den grösseren Teilen, und nicht nur hier lässt sich vom Mikrokosmus und Makrokosmos des musikalischen Organismus reden.

Endnoten erfordern eine besonders sorgfältige Ausführung. Man unterscheidet männliche und weibliche Endungen, eine Bezeichnung, die nach Riemann von Momigny, dem Begründer der Phrasierungslehre, zuerst eingeführt wurde. Fällt die Schlussnote eines Motivglieds oder einer Phrase auf einen unbetonten Taktteil, so ist die weibliche Endung vorhanden, im anderen Falle die männliche. Die Endnoten der letzteren Art erhalten schon ihrer Stellung gemäss den (metrischen) Akzent



Bei weiblichen Endnoten ist darauf zu achten, dass die Note vor der Schlussnote (Paenultima) eine Dehnung (leisen Druck, der sich bis zum Akzent steigern kann) erhält, die Schlussnote selbst (die Ultima) leicht, doch ja nicht oberflächlich genommen wird.

Die Dehnung der vorletzten Note erklärt sich übrigens auch aus ihrer Vorhaltsrolle (s. Dissonanzen Abschn. VI). Schon des Kontrastes wegen muss die folgende Note leicht genommen werden, denn schwer und leicht sind relative Begriffe. Gehen begleitende Stimmen neben der Melodie her, so darf bei diesen die Dehnung nicht unterlassen werden.



oder mit anderer Harmonisierung, bei der das d noch schärfer hervortritt:

Möglich ist es trotzdem, dass auch die Schlussnote bei weiblichen Endungen nicht leicht ist. Dieser Fall tritt bei ausserordentlicher Dehnung der Schlussnote ein (Synkopenbildung!), z. B.

wo Ultima und Paenultima betont werden.

IV. Artikulationen

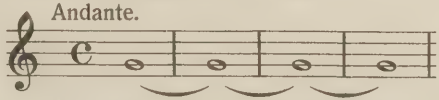
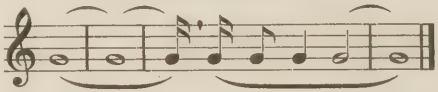
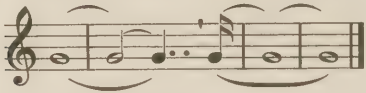
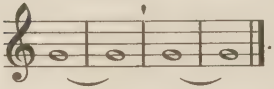
In physiologischem Sinn versteht man unter Artikulation das Hervortretenlassen der Sprachlaute. Da es deren in den verschiedenen Sprachen eine ausserordentliche Menge gibt, ist auch die Mannigfaltigkeit der möglichen Artikulationen eine ausnehmend grosse. Je nach der Artikulationsstelle unterscheidet man z. B. Zahn-, Lippen-, Gaumen-, Nasen-, Hauchlaute, auch Zungen-, Reibe- oder Verschlusslaute u. s. f. Unartikulierte Laute, solche, wie sie der Stumme oder der Blödsinnige hervorbringt, bedeuten soviel wie unverständliche Laute. Vom unartikulierten Laut zum artikulierten Laut ist demnach der gleiche Weg wie vom Geräusch zum Ton. Die Sprache kennt nur artikulierte Laute, die Musik nur Töne. Wer im Sprechen gut artikuliert, erfüllt das Gebot der Deutlichkeit, ohne dadurch allein etwa zu einem eindrucksvollen Vortrag zu gelangen. Ueberträgt man den Begriff des Artikulierens auf die Musik, so versteht man darunter das deutliche Hervortretenlassen der Töne in ihrer Eigenschaft als gebundene, gestossene, breite oder kurze Töne.

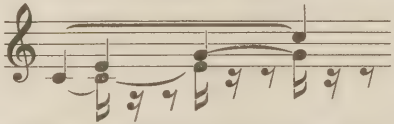
Man unterscheidet zwei Hauptarten des Artikulierens, nämlich das Binden und das Stossen, jedoch lassen sich bei diesen beiden Hauptarten, namentlich beim Stossen wieder mehrere Abarten unterscheiden. Mit der Physiologie des Klavierspiels und des Geigenspiels hängt es zusammen, dass der Klavierspieler seine ersten Uebungen im gebundenen Spiel, der Violinist im gestossenen (gestrichenen) Spiel ausführt. Die Bindung zweier Töne ist beim Gesang eine andere, nämlich eine engere, als beim Klavier, bei dem sich zwei Töne weniger miteinander verbinden als voneinander ablösen. Das Erlernen der Artikulationen ist bei jedem Instrument eine gleich wichtige und schwierige Sache, da aber die Spieltechnik von Saiten- und Blasinstrumenten, oder von Tasten- und Bogeninstrumenten oder die Gesangstechnik und Instrumentaltechnik je nach der Klangerzeugung immer wieder eine verschiedene ist, beim

Studium hier oder dort ein vollständig anderer Weg eingeschlagen werden muss, ist es auch nicht möglich, präzise Regeln aufzustellen, die allgemein befolgt werden können. Es kommt dazu noch in der musikalischen Terminologie die Verwirrung, die nicht nur bei den Instrumenten verschiedenen Stamms zu erkennen ist, sondern sogar auf dem Gebiete eines und desselben Instrumentes herrscht. Ueber den Begriff des *Legato* ist man sich wohl überall einig, nicht so ganz über das *Staccato, Leggiero* und noch weniger über die Kombinationen und Modifikationen dieser Bezeichnungen.

Das Legato wird allgemein durch Bindebogen bezeichnet, oder es wird kurzerhand die Bezeichnung „legato" zu Anfang der in dieser Spielart auszuführenden Stelle gesetzt. Während der Klavierspieler in fast unbegrenzter Dauer das Legato ausführen kann, ist der Sänger und der Bläser durch den Atem, der Streichinstrumentalist durch den Bogen an eine bestimmte Dauer gebunden.

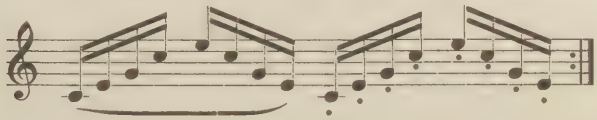
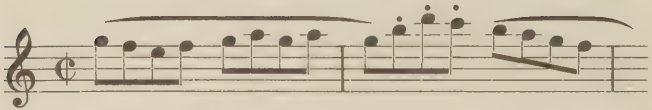
Wo Atem und Bogen nicht mehr ausreichen und trotzdem legato gesungen oder gespielt werden soll, ist trotz des unvermeidlichen Absetzens die möglichst enge Verbindung herzustellen. Ein solches unmerkbares Absetzen (Atmen, Bogenwechseln) gehört zu den schwierigsten technischen Errungenschaften. Es bedeutet nichts weniger als vollständige Beherrschung des Materials. Sobald beim Tönewechsel der Ansatz gehört wird, leidet die Schönheit des Tones Not, es entstehen Beigeräusche, wir werden auf die Tonerzeugung aufmerksam gemacht, anstatt den Ton allein zu vernehmen.

Ein Absetzen ist ebenfalls nötig, wo das Aushalten einer oder mehrerer sehr langen aneinandergebundenen Noten von gleicher Tonhöhe verlangt wird, z. B.:

Die Trennung hat in einem solchen Fall an einem metrisch unbetonten Punkte zu geschehen, also

oder:

aber keineswegs  . Spielen mehrere Instrumentalisten zusammen, so ist besonders darauf zu achten, dass der Wechsel nicht bei allen Instrumenten den gleichen Trennungsschnitt hervorruft, da sonst der Ton wiederum nicht ununterbrochen klingt. Solche Stellen kennt der Violinspieler u. a. aus den Konzerten von Beethoven (1. Satz), Mendelssohn (1. Satz), ungleich häufiger noch aus der Kammermusik- oder gar aus der sinfonischen Literatur.

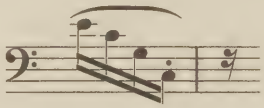
Als Verstärkung des Legato beim Klavier wird das Legatissimo bezeichnet (s. Riemann, Musiklex. Artikel: Anschlag 22), ein Ineinanderaushalten der Töne, das aber nur bei Tasteninstrumenten möglich ist und selbst da nur in beschränktem Masse (nur bei harmonisch verwandten Tönen). Wo dies aber gewünscht wird, kann es der Komponist in der Notenschrift anzeigen, z. B.  etc., weil diese Bindungsweise zweifellos eine, wenn auch noch so kleine Veränderung des Notentextes darstellt. In dieser Weise kann ein Legatissimo bei Blas- oder Bogeninstrumenten schon aus technischen Gründen nie ausgeführt werden. Für diese Instrumente gibt es so gut wie für das Klavier ein

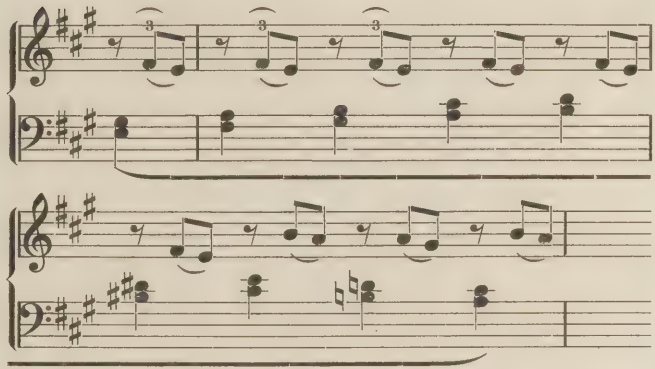
Mittelding zwischen Streichen und Binden, die eigentliche Bindung aber lässt sich nicht enger herstellen, als beim einfachen Legato. Wenn Bruckner in seiner Neunten den Violinen legatissimo vorschreibt (kleine Partitur S. 15), so kann er darunter nur ein im Piano auszuführendes Legato verstehen, das sich ein wenig dem Portamento nähert. Auch Beethoven gebraucht es wohl in diesem Sinne. Wir hätten also in legatissimo („so zart als möglich gebunden") eine Artikulationsangabe mit Wirkung auf die Dynamik. Ein Legatissimo im Forte ist daher undenkbar.

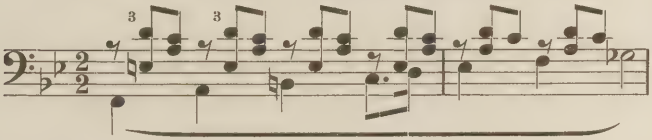
Deutliches Trennen zweier oder mehrerer Töne voneinander, also der ausgesprochene Gegensatz zum Legato, wird mit staccato bezeichnet, in der Zeichenschrift durch Punkte über oder unter den Noten. Je nach der Stärke des Staccato oder nach der Art der Ausführung spricht man bei den Streichinstrumenten, denen in den Stricharten eine Reihe von Spezialitäten zur Verfügung stehen, vom detaché (grand detaché und det. sec), spiccato, martelé und staccato im engeren Sinn (das virtuose Staccato) usw. Einigkeit in der Bezeichnung besteht so wenig, als Einigkeit über die Hervorbringung der verschiedenen Strich- oder Anschlagsarten, die einschlägigen Werke enthalten vieles Widersprechende und Unklare. Ein näheres Eingehen in diese Materie liegt ausserhalb unserer Aufgabe, wir verweisen dieserhalb auf die betreffenden methodischen und theoretischen Werke.

Wie ein plötzlicher Uebergang vom Forte zum Piano besonderer Aufmerksamkeit des Spielers bedarf, so ist das gleiche der Fall beim raschen Wechsel des Legato und Staccato (namentlich bei kurzen Notenwerten). Zur klaren Wiedergabe von Stellen wie die beiden folgenden

genügt es nicht, sich strikt an das Notenbild zu halten. Was auch von den dynamischen Zeichen gilt (s. Abschn. V), dass sie nämlich rückwärts wirkende Kraft haben können, gilt ebenso von den Artikulationszeichen. Der erste Staccatopunkt nach einem Legato macht die letzte Legatonote kürzer, als sie ihrem Werte nach ist, ebenso hat ein Legatobogen nach kurz gespielten Noten zur Folge, dass die letzte Staccatonote ganz besonders kurz gespielt werden muss.

Oder umgekehrt, nun nach vorwärts schauend, werden wir sagen, dass die letzte gebundene Note vor scharf gestossenen Noten selbst schon kurz zu spielen ist, bei der letzten gestossenen Note vor gebundenen Tönen eine Verstärkung der Kürze nötig ist. Demnach ist das obige Beispiel in Sechzehntelnoten folgendermassen auszuführen:

Anmerkung: Dasselbe ist der Fall, wenn nach einer Legatostelle, namentlich wo sie auf unbetontem Taktteil schliesst, eine Pause kommt, so bei Chopin (C-dur Etude: op. 10, 1. fast durchgehends am Ende jedes zweiten Takts in der rechten Hand).

Hierher gehören auch Stellen wie die beiden folgenden:

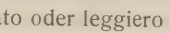
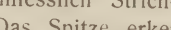
M. Clementi, Klaviersonate in A-dur (op. 36, I) 1. Satz, 3. Teil:

Tristan und Isolde, 2. Aufzug. Einleitung, Takt 9:



Der noch ungeübte Spieler, seines Ausdrucks nicht ganz sicher, hat oft das richtige Gefühl dafür, dass er eine Luftpause anbringen muss, seine Absicht ist es, sinngemäss zu gliedern, um die Tonfiguren deutlich voneinander sich abheben zu lassen, er greift die Sache aber noch ungeschickt an, weiss sich nicht zu helfen und verdirbt eben dadurch die Stelle, der er seine besondere Aufmerksamkeit zuwendet. Wenn sich der Spieler nur darüber klar ist, dass es sich nicht um Willkürlichkeiten, sondern um Befolgen von musikalisch-grammatikalischen Regeln handelt, deren Begründung verlangt und gegeben werden kann, so wird er bei der praktischen Ausführung schon eher das Richtige treffen. Er wird dann von selbst auf die Entdeckung kommen, dass, wo auch immer eine noch so kurze,

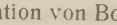
ja fast unmerkliche Trennungspause gemacht werden muss, dadurch nie die Summe der in einem Takte enthaltenen Notenwerte eine Vermehrung erfahren darf. Wenn der Sänger zwischen zwei Noten zu atmen hat, der Violinist im gleichen Falle den Bogen von der Saite aufzuheben, der Pianist den Finger oder die Hand von den Tasten zu entfernen hat, so entsteht jedesmal eine Unterbrechung, sei es auch nur auf die denkbar kürzeste Dauer. Diese durch die Unterbrechung hervorgerufene Pause liesse sich allenfalls durch Pausenzeichen auf das Papier fixiert denken. Die Franzosen sind beispielsweise viel weniger sparsam im Anbringen von Pausenzeichen als unsere deutschen Komponisten, ein Blick in den Klavierauszug einer französischen Oper bestätigt dies unzweifelhaft. Es mag dies davon herrühren, dass in Frankreich von alters her auf die Deklamation beim Gesange der grösste Wert gelegt wurde. Das Lesen wird aber durch die vielen Zeichen nicht erleichtert, für das Auge wird die Melodie eher dadurch unkenntlich. Es kann nun ganz allgemein gesagt werden, dass, wenn zwischen zwei Noten abgesetzt werden muss, dies immer so zu geschehen hat, dass die erste von den beiden um so viel verkürzt wird, als durch die Pause Zeit verbraucht wird. Bei der zweiten Note darf nichts hinweggenommen und nichts hinzugetan werden, ebensowenig darf die Pause eine Dehnung des Takts hervorrufen oder darf, wie wir eben sagten, ein Plus zu dem Taktinhalt durch sie hinzukommen. Immer und allein erleidet die erste der beiden in Betracht kommenden Noten eine Veränderung, sei es da, wo dynamische Kontraste aufeinanderplatzen oder da, wo rascher Artikulationswechsel eintritt oder schliesslich da, wo wir Wort- oder Satzgliederung vorzunehmen haben. Nur wo wir eine Gefühlspause anbringen, wo ein rhetorischer Effekt erzielt werden soll, darf im Taktinhalt eine Aenderung vorgenommen werden.

Die ungefähre Mitte zwischen dem gebundenen und gestossenen Spiel nimmt jene Art ein, die gewöhnlich mit leggiero

bezeichnet wird, die perlende, leichtfliessende Spielart, die man eine Verfeinerung des Staccato nennen kann. Ein besonderes Schriftzeichen hiefür gibt es nicht, meistens werden Punkte gesetzt, mit der ausdrücklichen Bemerkung „leggiero". Eine Verbindung von legato und breit gegebenem, nicht kurzem Ton haben wir im Portamento, das bei Gesangsstellen seine Anwendung findet. Für dieses wird sehr häufig der Bogen über (oder unter) Punkten gebraucht: . Da die Punkte jedoch sonst Kürze bedeuten, wäre es der Verwechslung mit staccato oder leggiero wegen besser, als Portamentozeichen ausschliesslich Striche und Bogen zu gebrauchen  . Das Spitze erkennen wir an der Gestalt des Punktes (•), das Gedehnte an dem Zeichen des Striches (—). Auch die Kombination von Bogen, Strich und Punkt kommt vor,  , wie es ja selbstverständlich dem Feingefühl und Geschmack des Spielers überlassen werden muss, ob er die Trennung mehr nach der Seite des Legato oder nach derjenigen des Leggiero hin ausführen will.

Soll eine Tonreihe nicht nur springend, sondern geradezu hüpfend gespielt werden, so wird dies durch ‚‚‚‚ vorgezeichnet.

Wir haben demnach die folgenden gebräuchlichen Artikulationszeichen:

den Bogen  für die Bindung,
den Strich — — — — für das Getragene oder Gedehnte,
den Punkt • • • • • für die Kürze (für alle Abarten),
das Komma ‚ ‚ ‚ ‚ für das Hüpfende.

Dazu kommen die Kombinationen von zwei oder gar drei der angegebenen Zeichen, sowie die Wortbenennungen legato, mezzolegato, staccato, leggiero, portamento usw., bei denen wieder eine Verstärkung durch die Elativ- oder Superlativform (z. B. molto legato, legatissimo etc.) ferner auch eine Abschwächung (durch quasi u. s. f.) möglich ist, im ganzen ein fast unendlicher Reichtum an Spielmöglichkeiten, die ebenso

unmerklich in einander übergehen können, wie die zahlreichen dynamischen Schattierungen von der äussersten Grenze des *fff* bis hinauf zum feinsten *ppp*. Zeichen- und Wortangaben können nie absolute Geltung haben, eine solche kommt nur der Angabe des Metronoms zu und auch nach dieser kann sich der Spieler nie allzugenau richten. Das Abspielen nach dem Metronom bedeutet Zwang; wo ein solcher herrscht, verlassen wir den Boden der wahren künstlerischen Ausübung, die sich nur mit Freiheit vereinbart denken lässt.

V. Dynamik

(Stärke und Schwäche)

Im Laufe der Jahrhunderte hat sich in der Praxis der Musik eine Reihe stehender Ausdrücke herausgebildet zur Andeutung des Stärkegrades und des Schnelligkeitsgrades, dessen sich der Vortragende zu bedienen hat. Die dynamischen Zeichen haben zum Unterschied von den das Tempo festsetzenden, auf einen genauen Grad fixierenden Zeichen nur relative Bedeutung. Während die Tempoangabe durch Zuhilfenahme eines Metronoms fast auf den Bruchteil der Sekunde hinaus durch Hunderte von Spielern übereinstimmend an verschiedenen Plätzen ausgeführt werden kann, lassen sich die dynamischen Abstufungen unmöglich jederzeit und überall gleich genau ausführen. Es gibt kein Dynamometer, keinen mechanischen Apparat, der die gleichen Dienste leistete wie ein Metronom. Es kommt ganz auf den Charakter und die Zahl der Instrumente, auf den Charakter des Stücks, ja auch auf das Tempo, dazu noch auf das subjektive Empfinden des Spielers an, wie stark ein Forte, wie schwach ein Piano etc.

genommen wird. **Stark** und **schwach** sind die beiden Grenzen, die noch erweiterungsfähig zu **sehr stark** und **sehr schwach** sind und zwischen denen eine Reihe von Abstufungen und Verbindungen sich denken lässt.

Die Einführung der italienischen Bezeichnungen und der dafür gebräuchlichen oft nur aus einem einzigen Buchstaben bestehenden Abkürzungen kann nur als Erleichterung angesehen werden. Statt ihrer die viel weniger präzisen Bezeichnungen einer anderen Sprache zu wählen, ist insofern nicht klug gehandelt, als der Komponist in diesem Falle keineswegs die Gewähr hat, dass seine Absichten überall richtig verstanden werden. Die gebräuchlichsten Vortragsbezeichnungen für Stärke und Schwäche, sowie für die sich ergebenden Zwischenstufen dieser beiden Grade sind, wenn wir den schwächsten Grad als Ausgangspunkt nehmen:

ppp *pp* *p* *mp* *pocof*

più piano possibile - pianissimo - piano - mezzo piano - poco forte

mf *f* *pf* *ff* *fff*

mezzo forte - forte - più forte - fortissimo - più forte possibile

Die Abkürzung des *poco forte* (eines Lieblingsausdrucks von Brahms) in *pf* ist der Verwechslung mit *più forte* oder gar mit *fp* wegen nicht ratsam. Zu beachten ist, dass das poco forte, zwischen mezzopiano und mezzoforte stehend, nur eine leichte Verstärkung des Piano bedeutet, nicht eine Abschwächung des Forte, in welchem Falle es in unserer Aufstellung erst n a c h dem mezzoforte hätte eingereiht werden dürfen. Höchste Steigerung des Forte stellt das *fff* dar, dem in *ppp* das andere Extrem gegenübersteht (sprachlich unrichtig „molto fortissimo" bezw. „molto pianissimo" bezeichnet). In seinem an leidenschaftlichen Gefühlsausbrüchen reichen Streichquartett, in dem es auch an Angaben wie „wild", „wütend", „erregt" nicht fehlt, berührt Hugo Wolf mehreremale diese äussersten Grenzen der dynamischen Möglichkeiten. Selbst *pppp* ist in der Literatur nachzuweisen, in seinem Effekt dem *ppp* vollständig gleich, da dieses eine Abstufung nicht mehr kennt.

Die Bezeichnungen *crescendo* und *decrescendo*, statt letzterem auch *diminuendo* werden für das gleichmässige Anschwellen oder Abnehmen zwischen irgend zwei der angeführten Stärkegrade gebraucht. Statt ihrer trifft man sehr häufig auch die neumenartigen Zeichen und .

Erste Pflicht des Vortragenden ist genaues Befolgen der vom Komponisten gegebenen Vorschriften, Pflicht des Komponisten allerdings auch, über seine Intentionen keinen Zweifel aufkommen zu lassen. Pflichtversäumnisse auf beiden Seiten trifft man gleich häufig an. Die sorglose Art, mit der viele Komponisten bei ihren eigenen Werken verfahren, hat ihr Gegenstück nur in der gewissenlosen Art, mit der von den Spielern damit umgegangen wird. Es gab eine Zeit, wo man sich darauf verlassen konnte, dass ein Adagio im reinen Gesangstil nicht nur von Sängern, sondern auch von Instrumentalisten vorgetragen wurde. Eine allgemeine Bezeichnung, wie con espressione, an die Spitze eines Satzes gestellt, genügte vollkommen. Wie aber nach und nach unter den Musikern die Tradition verloren ging, gleichzeitig aber immer reichere dynamische Abwechslung inmitten eines und desselben Satzes nötig wurde, wie als erlaubt, ja notwendig angesehen werden musste, was früher für unstatthaft galt, wurde es für die Komponisten gebieterische Pflicht, die grösste Sorgfalt auf dynamische Zeichen, Phrasierung usw. zu legen. Bezeichnend ist, dass man den grössten Meistern am wenigsten Unterlassungssünden nachweisen kann. Das Unsichere, Zweideutige ist nicht ihre Sache, klar und deutlich sprechen sie aus, was sie zu sagen haben. Bekanntlich liess sich selbst ein Beethoven die zeitraubende Mühe nicht verdriessen, nicht nur seine Partituren, sondern sogar Quartett- und Orchesterstimmen aufs genaueste zu revidieren.

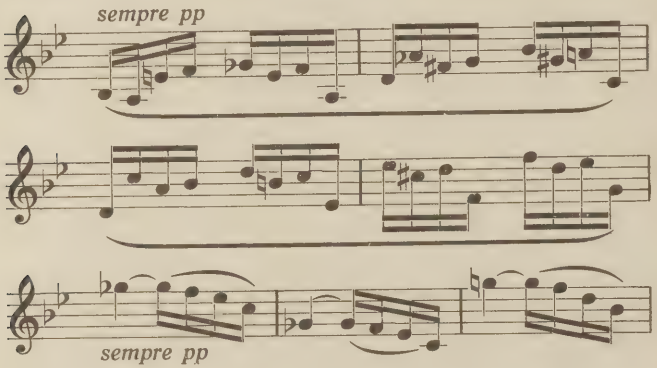
Die stehenden Ausdrücke *p, f* usw. gebraucht z. B. auch Richard Wagner, der im Rienzi, Holländer, Tannhäuser und Lohengrin zwar noch die italienischen Tempovorschriften

wählt, dann aber zu deutschen Bezeichnungen für das Grundmass der Schnelligkeit übergeht. Im Zusammenhange damit sei darauf hingewiesen, dass der Worttext in den Erstausgaben des Tannhäuser und Lohengrin mit deutschen Typen gedruckt wurde. Ausschliesslichen Gebrauch von den deutschen Bezeichnungen macht aber auch Wagner in keinem seiner Dramen. Auch Hugo Wolf (vergl. seine Mörike-Lieder in der kl. Peters-Ausgabe) bedient sich deutscher Ausdrücke für das Hauptzeitmass (daneben erscheint im Verlauf der Lieder auch ein *a tempo, poco rit.* u. s. f.), italienischer für die Dynamik. Richard Strauss (Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28) verfährt ähnlich. Hier und dort entschlüpft aber auch ihm ein fremdsprachliches Wort (*accelerando*), obwohl er im ganzen die deutschen Bezeichnungen für Zeitmasse bevorzugt. Auch Schumann gibt in seinen Werken mit Vorliebe deutsche Tempovorschriften. Mitunter fehlt bei ihm die Tempoangabe ganz. (Lied: „Und wüssten's die Blumen" op. 48 Nr. VIII). Die gerne von Schumann gewählte Umschreibung „nicht schnell", was bei ihm soviel wie langsam heisst, ist bezeichnend für seine unsichere Ausdrucksweise. Ein Beispiel auffallender Zerstreutheit des Komponisten findet sich aber in der zweiten Klaviersonate (G-moll op. 22), wo auf das „So rasch wie möglich" des ersten Satzes 41 Takte vor Schluss ein „Schneller", nach weiteren 16 Takten sogar ein „Noch schneller" folgt.

Was die Ausführung eines Forte oder eines Piano (*mezza voce, sotto voce* beim Gesang, seltener auch bei den Violinen) anbelangt, so ist ein gleichmässig starkes Forte, oder ein gleichmässig schwaches Piano anhaltend über eine beträchtliche Strecke oder gar über einen ganzen Satzteil sehr schwer auszuführen, am schwersten bei den Instrumenten, die ein Ab- und Zunehmen des einzelnen Tones gestatten. Man lasse es an vorbereitenden Uebungen im Skalenspiel nicht fehlen, bemühe sich unausgesetzt, in verschiedenen selbstgewählten

Stärkegraden möglichst lange sich bewegen zu lernen, um sich unbedingte Herrschaft über die Finger bezw. die Stimme anzueignen. Man wird finden, dass anhaltendes Piano noch grössere Schwierigkeiten bereitet als anhaltendes Forte, namentlich ein klingendes Piano, nicht ein falsches, das eigentlich nur dem undeutlichen Reden, dem Säuseln und Silbenverschlucken zu vergleichen ist.

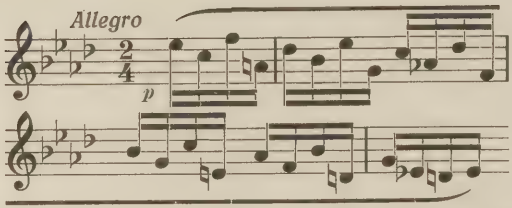
Auf die Schwierigkeit, bei rascher Bewegung im Pianissimo zu verharren, weist Richard Wagner in seiner Schrift „Ueber das Dirigieren" hin. Er führt als Beispiel den ersten Satz der neunten Sinfonie Beethovens an (Takt 116—122), wo die ersten und die zweiten Geigen folgende Stelle auszuführen haben:



„*Nie* — so schrieb Wagner 1869 — *habe ich, selbst durch die vorzüglichsten Orchester es später ermöglichen können, die Stelle des ersten Satzes* (s. obiges Beispiel) *so vollendet gleichmässig ausgeführt zu erhalten, wie ich dies damals* (1839) *von den Musikern des Pariser Konservatoir-Orchesters hörte*". Die vorsichtshalber zweimal angebrachte Angabe *sempre pp* lässt in der Tat keinen Zweifel über die Ausführung

dieser Stelle entstehen. Fehlte diese Vorschrift, so würde man eher an ein vergessenes *Crescendo* denken, als auf das *Sempre pp* raten. Aber Beethoven wusste wohl, was er tat. Gerade darin, dass trotz der fortwährenden sprunghaften Bewegung und trotz des Ganges nach aufwärts kein *Crescendo* gehört werden darf, liegt die eigentümliche Wirkung dieser Stelle. Wiederum geben wir das Wort dem Bayreuther Meister, der für das „schwer zu bezeichnende Phänomen" den Ausdruck „dynamische Monotonie" wählt und fortfährt, dass ihn eben diese Monotonie *„bei der ungemein, ja exzentrisch mannigfaltigen Intervall-Bewegung der aufsteigenden Figur, mit ihrer Ausmündung auf die unendlich zart gesungene längere Note ges, welcher dann das G ebenso zart gesungen antwortete, wie durch Zauber in die unvergleichlichen Mysterien des Geistes einweihte, welcher nun unmittelbar, offen und klar verständlich zu ihm sprach."* Die Schwierigkeit, bei Passagen im Piano zu verharren, ist beim Klavier etwas geringer als bei der Singstimme oder bei den Blas- und Streichinstrumenten. Da nämlich bei allen diesen letzteren Instrumenten die „mannigfaltigen Intervallbewegungen" (die gerade das Beethovenzitat in jedem Takt mehreremale aufweist) einen stärkeren Verbrauch von Athem, beziehungsweise Bogen erfordern, führt dieser Umstand nur gar zu leicht ein Verstärken des Tones herbei. Bei gleichmässiger Fingerausbildung, die natürlich vorausgesetzt werden muss, wird es dem Klavierspieler keinen oder nur ganz geringen Unterschied ausmachen, ob bei einer raschen Pianostelle Sextensprünge zu machen sind, oder ob er nur in engeren Intervallen sich zu bewegen hat. Anders beim Geiger, wenigstens dann, wenn diese Sexten auf verschiedenen Saiten zu greifen sind, ebenso beim Sänger und Bläser.

Eine dem obigen Beispiel verwandte Stelle findet der Klavierspieler in der A-dur Sonate von Beethoven (op. 26 Schlusssatz).



Diese Figur leise murmelnd und doch deutlich, huschend und doch nicht überstürzend, mit Unterdrückung jeder Wallung, aber doch nicht mit etüdenhafter Nüchternheit zu spielen, das ist schwerer, als es auf den ersten Anblick den Anschein haben mag, und nur nach langen, ernsten Vorstudien zu erreichen. Wie manchen Pianisten sahen wir schon mit plumpem Fuss in das weiche Rasenbeet hineintreten, das in diesem wundervollen Satz wie ein zarter Teppich vor uns ausgebreitet liegt.

Rascher Wechsel des Forte und Piano bedarf ebenfalls ganz besonderer Uebung, denn meistens eilt das Auge beim Lesen voraus, es sieht ein Forte-Zeichen, das für den kommenden Takt Geltung hat und veranlasst den Spieler, schon am Ende des letzten noch piano zu gebenden Taktes ins Forte zu verfallen. Oder macht sich das Beharrungsvermögen (alias Gedankenlosigkeit, Gleichgültigkeit) des Spielers geltend, der, den richtigen Zeitpunkt versäumend, erst eine oder gar mehrere Takteinheiten zu spät den Wechsel des Stärkegrades eintreten lässt.

Als zum richtigen Material für Uebungen dieser Art greife man zu Stücken etüdenmässigen Charakters, am besten zu Etüden mit fortlaufend gleichmässiger Achtel- oder Sechzehntelbewegung, wie sie jedem Musikausübenden leicht unter die Hand kommen. Man stelle sich selbst genaue Vorschriften, deute mit dem Bleistift die Grenzpunkte der Stärkegrade an und unterlasse ja nicht, ein und dasselbe Stück auf die verschiedenste Weise

einzustudieren, da nur auf diesem Wege volle Beherrschung der Muskeln erreicht werden kann.

Wer sich nicht zutraut, den nötigen Uebungsstoff sich selbst zu schaffen, findet in jeder Klavier-, Gesangs-, Violinmethode eine passende Studie. Wer Klavierspieler ist, auch bei Cramer, Czerny, Clementi, wer die Geige kultiviert, bei Kreutzer, Fiorillo usw., je nachdem die technischen Ansprüche niedrig oder hoch gestellt werden. Gerade in der Verschiedenheit der Ausführung einer und derselben Studie darf man ein ganz besonders wertvolles Mittel zur Erlangung souveräner Beherrschung der dynamischen Abwechslungen sehen, ähnlich, wie auch die verschiedene Fingersetzung dem Instrumentalisten erst die richtige Sicherheit und Freiheit seiner Hände verleiht. Willkürliche Aenderungen in dynamischer Beziehung, beliebiges Vertauschen von *f* mit *p* oder umgekehrt, kann natürlich nur an einem Uebungsstück vorgenommen werden, das rein technischen Zwecken dient; aus einem Mozart'schen Klavierkonzert, einer Bach'schen Invention oder gar aus einer Beethoven'schen Sonate wird nur ein gedanken- oder pietätloser Spieler den Exerzierplatz für seine Schritt- und Sprungübungen machen. Für den Buchstabieren-Lernenden genügt die Fibel; ist dann die Zeit gekommen, dass dem Anfänger wirkliche Meisterwerke in die Hand gegeben werden können, dann üben diese vollendeten Schöpfungen auch ihren vollen Reiz aus. Das lebendige Interesse, die frische Empfänglichkeit des Spielers bleibt für immer gewahrt, während im anderen Falle jene Gleichgültigkeit gegen das Kunstwerk, um nicht zu sagen jene Missachtung entstehen kann, die man so oft unter Berufsmusikern und Liebhabern antrifft.

Nicht nur Raschheit und Ausdauer, sondern vor allem auch kluges Berechnen erfordert das *Crescendo* und *Decrescendo*. Ersteres muss immer aus einem *p* oder *mp*, letzteres aus einem *f* bezw. *mf* hervorgehen, die Hauptschwierigkeit liegt aber in dem gleichmässigen Anschwellenlassen, oder Ab-

nehmen, das über wenige Noten oder über linienlange Strecken sich ausdehnen kann. Sowohl beim Zu- als beim Abnehmen darf es keinen Sprung, sondern nur schrittweises Vorgehen geben. Wir verdeutlichen dies am besten durch Linien:

1 2 3 4 5 6 7 8

ein — erstre... mögen 8 Takte vorstellen, über die sich Länge, so käme dies ein... und 5. Strich von derselben gleich, die richtige Wirkung des Cresc... Anschwellen

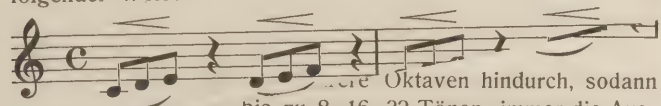
Ob wir nun nach ganzen Takten, ob wir nach Taktgru... oder aber nach Taktgruppen rechnen, bleibt sich einerlei. Im kleinen wie im grossen muss An- oder Absteigen als gleichmässig steigende oder fallende Linie gedacht werden können.

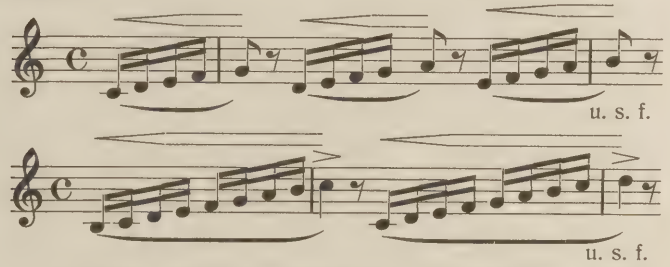
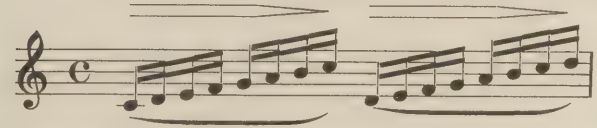
Viele Spieler wissen es selbst nicht, wie viel sie an Kraft geben können, verrechnen sich und gelangen im Crescendo beim Höhepunkt an, ehe dieser erstiegen werden darf, während sie beim Diminuendo sehr oft vor der unteren Stärkegrenze Halt machen und damit nur die Hälfte dessen ausführen, was sie eigentlich wollen und sollen.

Das Crescendo sollte genau genommen immer piano, das Diminuendo immer forte beginnen. Die Bezeichnung *piano e crescendo*, die nur selten gefunden wird, erfüllt die Bedingung der Genauigkeit weit besser als das einfache Crescendo. Selbst ein im Forte vorgezeichnetes Crescendo kann nicht anders ausgeführt werden, als dass vor dem erneuten Anwachsen wieder auf schwächerem Grade begonnen wird.

Schon die einfache Tonleiter lässt sich auf die manigfachste Art in dynamischer Beziehung ausführen. Man vergesse auch nicht, wie viel anregender, bei weitem nicht so geisttötend als das gleichmässig starke Tonleiterspiel (wenn auch mit verschiedener Artikulation) das Ueben in verschiedenen Stärkengraden ist, und dass dabei die Fortschritte in der Geläufigkeit keine geringeren sind. Aufwärts steigende Skalen

übe man zuerst im *Crescendo*, weil dieses das Natürliche ist, man beginne aber zuerst nur mit Bruchstücken, etwa in folgender Weise:

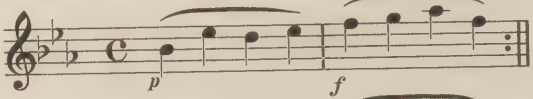


... Oktaven hindurch, sodann u. s. f. durch usw. bis zu 8, 16, 32 Tönen, immer die Ausgangsnote als schwächste, die Endnote als stärkste, das Anwachsen aber ganz gleichmässig, mathematisch genau geschehen lassend.

Aufwärts gehende Tonleitern im Diminuendo zu spielen

mag als nächste Uebung folgen, sodann kommen die fallenden Leitern zuerst decrescendo, dann crescendo ausgeführt. Nimmt man dazu noch die Möglichkeit verschiedener Artikulationen und rhythmischer Einteilungen, so wird selbst das einfache Tonleiterüben zu einem anregenden Spiel, das mit leblosem mechanischem Abspielen nichts mehr gemein hat und dabei nicht nur fingerbildend ist, sondern vor allem

auch zur Entwicklung des Gefühls für die feinen Schattierungen, sowie zur Erlangung absoluter Freiheit im Gebrauche technischer Vortragsmittel beiträgt.

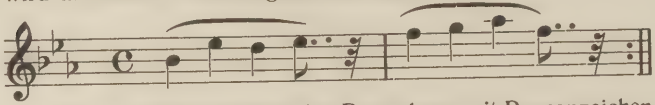
Bei plötzlichem Wechsel zweier weitentfernter Stärkegrade ist es nötig, eine ganz kurze Luftpause eintreten zu lassen, um die Kontraste möglichst deutlich hervorzuheben.

z. B.

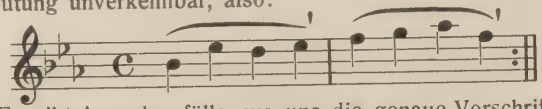


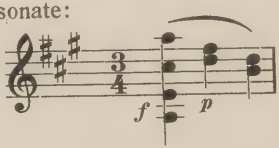
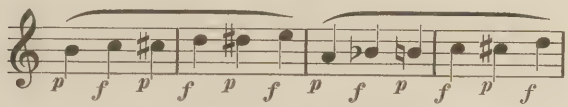
oder

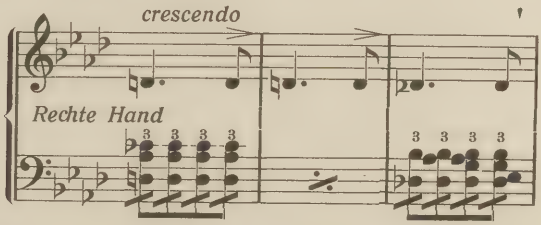
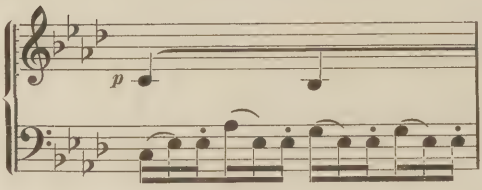
wird in beiden Fällen folgendermassen ausgeführt:



Die Länge der entstehenden Pause kann mit Pausenzeichen nur ungefähr angedeutet werden. Am besten wird ein kleines Komma (') den Zweck erfüllen, es zerstört nicht den äusseren Zusammenhang des Notenbildes und ist trotzdem in seiner Bedeutung unverkennbar, also:

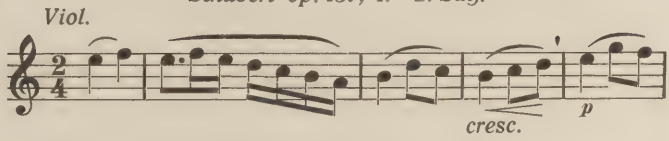


Es gibt Ausnahmefälle, wo uns die genaue Vorschrift des Komponisten keinen Zweifel darüber lässt, dass eine solche Luftpause nicht angebracht werden soll, z. B. bei dem ersten Takt der Kreutzersonate:

In der Ausführung entsteht aber doch immer ein Decrescendo, das im letzten Augenblick noch vor dem zweiten Viertel eintritt, wenn der Geiger nicht den Bogen zu wechseln vorzieht, was nun wieder der genauen Bezeichnung Beethovens widerspricht. In Mozarts G-dur Streichquartett (Köchel No. 387) wird im Menuett folgende Betonung von der 1. Geige verlangt:

Hier darf selbstverständlich die Bindung nicht vor Ende des 2. Taktes unterbrochen werden, die *f* entsprechen aber in ihrer Wirkung dem *sfz*. Beide Beispiele können also gegen die Allgemeingültigkeit der Regel nicht angeführt werden.

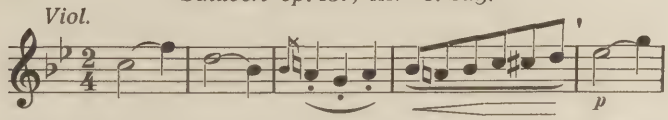
Noch auffallender als einzelne in eine Pianostelle hineingeworfene Fortenoten wirken Crescendi, die in ein Piano oder gar in ein Pianissimo münden. Ein wohlvorbereitetes Crescendo, das, fast an seinem Höhepunkt angelangt, in ein Piano umschlägt, statt in das erwartete Forte hinüberzuführen, kann die stärksten Wirkungen auslösen, die in der Musik denkbar sind. Die folgende, Beethovens op. 13 (Adagio, Takt 48—51) entnommene Stelle dürfte eines der bekanntesten Beispiele hiefür darstellen:



Nach unserem Empfinden verträgt nicht nur, sondern verlangt der nach taktelangem Crescendo folgende Piano-Wiedereinsatz des Hauptgedankens ein momentanes, allerdings nur äusserst kurzes Sichbesinnen des Spielers. Wie ein Schauspieler, der den Redestrom immer stärker anschwellen lässt, immer machtvoller sein Organ zum Entfalten bringt, dann aber plötzlich zum halben Flüsterton übergeht, gewiss in dem Augenblick sich Zeit zum Atmen gönnt, wo er die vorher wohl berechnete Aenderung in der Stärke anbringen will, so hat der Musiker zum stärkeren Hervortretenlassen der elementaren Gegensätze eines Crescendo und folgenden Piano einen, freilich nur auf einen kleinen Bruchteil der Sekunde sich erstreckenden Moment zu halten, das heisst, er darf nicht etwa einen Ruhepunkt anbringen, sondern er darf nur die letzte Note vor dem Piano mit besonders kurzer Artikulierung spielen. Der Hörer soll also auf den kommenden Umschlag im denkbar letzten Augenblick noch aufmerksam gemacht werden. Jeder auffallende, unerwartete Wechsel, sei es in der Dynamik, sei es im Tempo, sei es in der Artikulierung, muss — man kann dies fast ohne Einschränkung sagen — um nachdrücklich zur Geltung zu kommen nach einer Pause vor sich gehen, die in ihrer Länge oder vielmehr in ihrer Kürze eben gerade noch bemerkbar sein muss. Wir führen noch zwei Beispiele aus den Schubertschen Violinsonatinen an.

Schubert op. 137, I. 2. Satz.

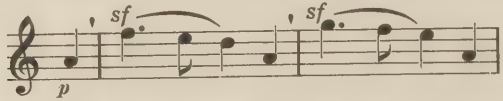


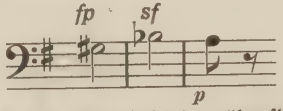
Schubert op. 137, III. 3. Satz.



wo das Pausieren fast noch unmerklicher sein muss, als in dem oben gegebenen Beispiel aus der Sonate pathétique. Und doch — unterlässt der Spieler es ganz, so bringt er die Stelle nicht zur richtigen Darstellung. Die Zeitwerte, um die es sich hier handelt, sind so flüchtig, dass auch ein noch so kurzes Pausenzeichen zu lang erscheint; durch die Pause wird das sich hindurchschlingende Band des Zusammenhangs der beiden Takte (4 und 5) schon zerrissen, höchstens das Komma kann angebracht werden, um dem Spieler als Signal zu dienen, dass er an einer Stelle angelangt ist, die eine besonders vorsichtige Behandlung erfordert.*)

*)) Beethovens impulsive Natur liebt die dynamischen Kontraste so sehr, dass dieselben geradezu ein besonderes Kennzeichen seiner Musik bilden. Es sei an dieser Stelle nur noch auf die ersten Sätze seiner siebten und achten Sinfonie verwiesen, ferner auf die Quartette op. 18, I, II, III u. s. f. In op. 59, I (F-dur Quartett) bringt er auf das *ppp* gar ein *ff*. Aber nicht nur, wie man vermuten sollte, in leidenschaftlich bewegten Sätzen, sondern auch in einer choralmässigen Melodie, wie in dem „Heiligen Dankgesang" (Quartett op. 132) verlangt er innerhalb weniger Takte dreimal das Piano nach dem Crescendo, ebenso in den Varianten dieses Satzes. Von tiefgehender Wirkung sind auch die beiden Schlusstakte des Variationensatzes in Schuberts D-moll-Quartett. Auf den vorletzten Takt ein schmerzliches Aufatmen (cresc.), vor der Schlussnote, die piano gespielt werden muss, ein kurzes Stillehalten: der Erlöser Tod hat allem Kampf ein Ende gemacht.

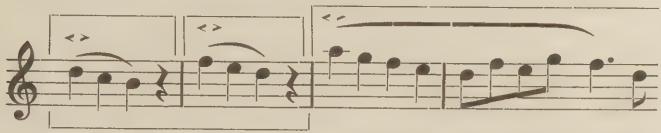
Von den Akzenten (< ▲ *sf, sff sfz = sforzato, sforzando*) ist zu sagen, dass ihre Stärke sehr verschieden sein kann, je nachdem sie im getragenen Satz oder in einem Allegro, im Adagio oder etwa in einem Marsch vorkommen. Treten sie sehr unerwartet ein, so wird man vor der akzentuierten Note ebenfalls eine kleine Luftpause anbringen, selbst dann, wenn der Note mit Akzent ein Auftakt vorangeht.

Zwischen *sfz* und *fp* (fortepiano) muss streng unterschieden werden. Das *sfz* bezieht sich immer nur auf eine Note, nach dieser ist in demjenigen Stärkegrad weiterzuspielen, der vorher angegeben war, also entweder im *p* oder im *f*, *mf* etc. Anders bei *fp*. Hier tritt auf die akzentuierte Note immer *p* ein. Beethoven schreibt beispielsweise an einer Stelle des G-dur Klaviertrios:

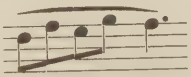


Hier ist das *p* bei dem Achtel a überflüssig, der Komponist setzte es auch jedenfalls nur zur besonderen Einschärfung, um einem Versehen des Spielers nach Möglichkeit vorzubeugen. Eine ganz andere Bedeutung wurde dem Fortepiano in früherer Zeit untergelegt. Rousseau vergleicht es mit dem Hell-dunkel (chiaro-scuro) der Malerschulen, nach ihm bedeutet es den Ton bald verstärken, bald abschwächen, demnach die Anwendung aller Ausdrucksmöglichkeiten einer zum Gesange erhobenen Sprache. Historisch belehrend und den Stand der alten französischen Gesangsmusik kennzeichnend ist die boshafte Bemerkung, die der Verfasser der „Confessions" bei der Erklärung des Terminus forte nicht hinunterschlucken konnte:

„Die Italiener gebrauchen auch den Superlativ fortiſſimo, deſſen man in der franzöſiſchen Muſik nicht bedarf, denn dort ſingt man ohnedies très-fort“. Aehnlich drückt sich Leopold Mozart aus, wie aus den Briefen an seinen Sohn hervorgeht.

Von Gesangsstellen gilt die Regel, dass im allgemeinen da, wo die melodische Linie in die Höhe führt, ein Anwachsen, wo sie nach abwärts führt, ein Abnehmen in der Stärke am Platze ist. Diese musikalische Hausregel erleidet selbstverständlich viele Ausnahmen, sie hilft aber doch dem Spieler im Anfange über die Zweifel hinweg. In Stücken einfacheren Charakters, wie z. B. in der schlichten Melodie aus Schumanns „Album für die Jugend“ (op. 68 No. 1) genügt es vollständig, an diese Regel sich zu halten.

Es zeigt sich aber selbst an diesem einfachen Beispiel, dass es nur ein denkender Spieler zum sinngemässen Vortrag bringen kann. Zur näheren Erläuterung folgen die Takte 5—8 der Melodie:

Hier ist zweifelsohne — eine Vorschrift des Komponisten liegt nicht vor — der zweite Takt um ein weniges stärker wie der erste zu beginnen, der dritte Takt sodann wieder etwas stärker als der zweite. Trotzdem aber muss sowohl im ersten wie im zweiten und dritten Takte ein Diminuendo angebracht werden, und zwar die beiden ersten male ein solches, das sich je auf einen Takt erstreckt, während von a aus ein Diminuendo über zwei Takte einsetzt. Wir haben also im Crescendo ein Diminuendo. Der vierte Takt unseres Beispiels muss in anderer Hinsicht die Aufmerksamkeit des nicht allein mit Schulregeln sich begnügenden Spielers erregen.

Wollten wir in diesem Takte die soeben angegebene Regel über An- und Abschwellen der Melodie buchstäblich anwenden, so müssten wir bei

wieder ein leichtes Crescendo anbringen. Aber f und g sind nicht Hauptnoten, sondern Ausschmückungsnoten der Melodie, deren Kern

ist; sie verlieren daher ihre Bedeutung und spielen für uns keine besondere Rolle. Selbst bei diesen 3 Vierteln d-e-f, die ja auch ansteigen, ist ein Crescendo nicht angebracht, weil wir einen Zweitakter vor uns haben, der mit der Note a beginnend bis zu der punktierten Viertelnote f sich erstreckt, in einer Wellenlinie ab- und ansteigt, aber im ganzen doch um eine Terz hinunterführt. Das Notenbild allein weist uns demnach noch nicht auf den richtigen Weg, die Melodie muss organisch untersucht werden. Das Schumann-Zitat kann auch als Beispiel dafür betrachtet werden, wie der Komponist der Sparsamkeit mit Zeichen notwendig bedarf. Bei einem Stück, bei dem versucht würde, jede Nuance für den Spieler genau anzugeben, wäre der Wald vor lauter Bäumen nicht zu sehen.

Ein Beispiel für < > inmitten eines auf eine grössere Taktstrecke sich verteilenden Crescendo kann auch in der G-moll Violin-Sonatine von Schubert (1. Satz) gefunden werden. Wir meinen die Stelle vom 13. Takt der Durchführung ab:

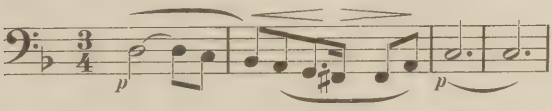
Violine und Pianoforte

Sie beginnt pp und steigert sich während der folgenden siebzehn Takte bis zum ausgesprochensten Forte. Nach einigen Takten gehen die beiden Instrumente nicht mehr in Parallelen, sondern beginnt das Klavier die Nachahmung aufzunehmen. Dadurch, dass das Sechszehntelmotiv für sich ein leichtes Crescendo und Diminuendo verträgt, bekommt die ganze Stelle dynamisch eine ungemeine Belebung. Es ist ein mehrmaliges Anlaufnehmen beider Instrumente, bis diese mit dem Erreichen der Tonart — (Halbschluss G-moll) ihr Ziel gefunden haben. Dann kommen einige Piano-Akkorde im Klavier, eine beruhigende Fermate und der dritte Teil beginnt. Im Lexikon der musikalischen Fachausdrücke fehlt es an einem Worte, durch das jene mit Zu- und Abnahme im kleinen verbundene Steigerung innerhalb einer oder mehrerer Phrasen oder Perioden bezeichnet werden könnte. Um den Vorgang möglichst anschaulich anzudeuten, wird man die dynamische Hebung und Senkung der kleineren Motive am besten durch die Zeichen < > markieren, für die Steigerung im ganzen dagegen (oder Abnahme) die Wortbenennung crescendo (diminuendo) wählen. Germer*) schlägt für den letzteren Fall das Rinforzando vor, das nach seiner Auslegung Verstärkung des Ausdrucks bedeutet, ohne dass dabei „die Begriffe Hebung und Senkung" aufgehoben würden. Wenn man nun auch damit ein Wort hätte, das als Ersatz für crescendo dienen könnte, so fehlte doch das entsprechende Wort für diminuendo, denn wie es eine Steigerung mit Hebung und Senkung gibt, so gibt es auch eine Abnahme mit Hebung und Senkung. Dazu kommt, dass rinforzando seiner sprachlichen Bedeutung nach vollständig identisch ist mit crescendo, das eine heisst verstärkend, das andere anwachsend, ersterer Begriff ist zwar subjektiv gedacht, der zweite mehr objektiv, in der Anwendung aber ist kein Unterschied festzustellen,

*) Akademische Neuausgabe der Klaviersonaten von L. van Beethoven, Band I., Vorwort.

denn ob verlangt ist, der Spieler soll seine Kraft verstärken oder ob vorgeschrieben ist, die betreffende Stelle soll anschwellen, bleibt sich vollständig gleich. Rinforzando müsste also erst die Bedeutung, die Germer ihm gibt, durch allgemeinen Gebrauch bekommen haben. Wünschenswert ist es auf alle Fälle, dass eine einheitliche Regelung in der Anwendung sämtlicher musikalischer Fachausdrücke stattfindet, ob dies aber bei der Zersplitterung im Unterrichtswesen möglich ist, ist eine andere Frage.

Wir haben es soeben als regelmässige Erscheinung hingestellt, dass die ansteigende Melodie zunimmt, die absteigende schwächer wird, zugleich aber auch an der Hand eines so einfach und klar gestalteten Beispiels wie der Melodie aus dem Jugendalbum gezeigt, dass von einer buchstäblich zu befolgenden Spielvorschrift nicht die Rede sein kann. Sehr viel kommt auch auf die Eigenschaft der Melodienote an, ob sie Konsonanz oder Dissonanz, Akkordton, Durchgangs- oder Wechselnote ist, worüber im folgenden Kapitel noch ausführlicher gesprochen werden soll. Dass das Anwachsen nach der Höhe zu etwas Natürliches ist, geht daraus hervor, dass wir selbst beim Sprechen, wenn wir die Stimme verstärken, unwillkürlich auch zu einem höheren Sprechton übergehen, z. B. bei einer eindringlichen Bitte, dagegen beim Nachlassen der Stimme unser Organ eine dunklere Färbung annehmen und zugleich sinken lassen. Man kann gewiss nicht sagen, dass die höchste Melodiestelle immer auch den dynamischen Höhepunkt zeigt, aber dass die dynamischen Wellenlinien doch in der Richtung der melodischen Linie sich bewegen, ist unzweifelhaft. Die genaue Untersuchung einer Stelle wie z. B. der folgenden (Walküre I. Akt) wird uns an der Richtigkeit dieser Behauptung nicht irre machen, obwohl äusserlich betrachtet, diese vier Takte genau das Gegenteil zu beweisen scheinen.

Cello — nach den Worten Sieglindes: „Wer kam in's Haus . . .“ Walküre. 1. Akt.

Diese herrliche, gesangvolle Stelle ist von Wagner dynamisch genau bezeichnet. Die fallenden Achtelnoten a-g-fis erhalten ein leichtes cresc., die steigenden fis-a-c ein dimin. Im Anschluss daran wiederholt sich die Stelle einen Ton tiefer, aber in Dur (F-dur auf G-moll), im ganzen durch *più p* abgeschwächt, jedoch mit denselben dynamischen Nuancen. Der Grund, warum uns das Diminuendo trotz der aufsteigenden Tonreihe ganz natürlich vorkommt, ist vielleicht darin zu finden, dass die Schlusstöne harmonisch zusammengehören. Das Anschwellen bei g lässt sich aus der Vorhaltseigenschaft dieser Note erklären, die Regel, einer Vorhaltsnote einen leichten Nachdruck zu geben, geht demnach der anderen Regel voran, die fallenden Melodietöne abnehmen zu lassen. Die „Gefühlsnote“ in unserer Phrase ist das Achtel fis, sein durch g verzögerter Eintritt hebt diesen Ton mit besonderer Deutlichkeit hervor. Der Komponist, der den Frageton in Sieglindes vorausgegangenen Worten treffen wollte, endet deswegen den Einwurf des Cello mit aufwärtssteigender Tonfolge. Bei der Frage geht die Stimme immer in die Höhe, der Schlusston oder die Schlusstöne verklingen mehr oder weniger leise. Fragen schliessen daher meistens auf Akkordterzen oder -Quinten. Wenn aber doch der Grundton als Schlusston gewählt wird, so wird der Komponist dafür ein weniger festes Fundament nehmen, also etwa die Terz in den Bass legen (s. die Rezitative bei Mozart, die Fragestellen bei Wagner usw.). Ein bestimmter, fester Schluss ist bei der Frage daher geradezu ein Widerspruch, auch wird man wenige Beispiele aus der Literatur dafür finden. Auf eine wirkliche

Frage, mag sie nun leise andeutend oder drängend sein, werden wir eben immer eine Antwort zu erwarten oder zu denken haben, was bei dem perfekten Ganzschluss nicht möglich ist.

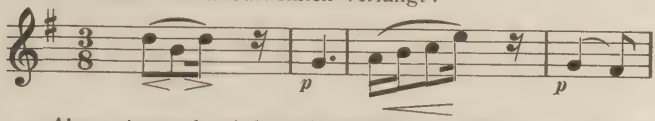
Es gibt genug Fälle, wo das Piano oder das Forte nicht allzu genau befolgt werden darf. An Hunderten von Stellen, namentlich in der klassischen Literatur, bedeutet piano bei der melodieführenden Stimme nichts anderes als ruhig, gesangvoll, jedoch ohne Leidenschaft vorzutragen, also *espressivo* mit weicher Tongebung. Es ist demnach auch kein Widerspruch, wenn bei Paganini (Barucaba-Variationen, Heft II, No. 7, 8, 9) *f* und zugleich *dolce* steht. Hier soll ein markiger Ton gegeben, aber auch jede Schattierung angebracht werden, die das *dolce*, das Schmelzen im Tone, erfordert. Ebensowohl ist *f* in Verbindung mit *espressivo* sehr wohl denkbar. Bei Brahms findet sich es z. B. in der 13. Variation über ein Thema von Händel (op. 24), es bedeutet gesanglichen Vortrag mit starker Tongebung, so etwa, wie das Piano eines vollbesetzten Orchesters wirkt. Soll wirklich während des Piano keine Erhebung oder Vertiefung angebracht werden, so steht hier dem Komponisten das sempre *p* zur Verfügung. Eine noch so schwache, aber gesangvolle Stelle im unveränderlichen Piano zu geben, widerspricht aufs schärfste dem Wesen der Musik überhaupt, deren Aufgabe es ist, die Bewegungszustände der Seele auszusprechen. Selbst in dem passagenreichen Beispiel aus Beethovens Neunter (s. S. 35) ist es undenkbar, dass nicht trotz des anhaltenden Pianissimo auf die ausgehaltenen Töne ges und g ein leichter Druck oder eine Dehnung fällt. Gerade dies verlangt ja Wagner, wenn er von dem zarten Gesang der beiden Gefühlsnoten spricht.

Steht ein *f* beim Auftakt, so ist es wohl immer mit einem Crescendo zu vertauschen. Fängt der Spieler sofort *f* oder gar *ff* an, so ist es ihm nachher nicht möglich, in der begonnenen Stärke zu verharren. Will er der auf den Auftakt folgenden Note die nötige Schwere geben, so kommt er an

die Grenze des Zulässigen, verfällt daher, darüber hinausgehend, in das Unschöne.

Vor keinem Fehler ist vielleicht eindringlicher zu warnen, als vor diesem, keiner ist aber auch entschuldbarer. Denn während sonst alle Zeichen sofortige Wirkung haben, ist dasselbe bei dem Auftakt-Forte nicht der Fall. Eine dynamische Vorschrift kann also durch eine metrische Regel aufgehoben oder wenigstens in ihrer Wirkung verzögert werden.

Bei Beethoven finden sich überaus häufig dynamische Vorschriften, die wenig Traditionelles an sich haben. Welcher Musiker würde, beiläufig gesagt, darauf verfallen, das Thema des vierten Satzes aus dem B-dur Streichquartett op. 130 (Allegro assai. Alla danza tedesca) dynamisch so auszuarbeiten, wie es Beethoven ausdrücklich verlangt?



Aber niemand wird auch bestreiten wollen, dass durch seine eigentümliche Betonung dieses Ländler-Thema einen ungemein charakteristischen Ausdruck bekommen hat. Als Willkür würde es andererseits gedeutet werden, wenn ein Quartettspieler eine Stelle wie diese — falls sie gar keinen Hinweis auf Artikulation und Dynamik zeigte — in der vom Komponisten angegebenen Weise auszuführen sich unterfinge. Der umgekehrte Fall, dass die Quartettisten Beethovens dynamische Angaben glaubten missachten zu dürfen, oder gar zu ändern wagten, wird wohl heute nicht mehr denkbar sein. Aber die Zeit liegt noch nicht so ferne zurück, wo Derartiges vorkam. Man vergleiche damit, was Wagner über den Vortrag der 9. Sinfonie in seiner Schrift „Ueber das Dirigieren" sagt (VIII. Band der ges. Schriften und Dichtungen.)

Ausser den dynamischen Zeichen, die gleichermassen für alle Instrumente Geltung haben, gibt es noch eine Anzahl

solcher, die für spezielle Instrumente angewendet werden. Hiezu gehören die Dämpfungsvorschriften bei Saiten-, Schlag- und Blasinstrumenten, gewöhnlich ausgedrückt mit: *con sordino (con sordini)* und für die Aufhebung der Dämpfung *senza sordino (senza sordini).* Der Aufhebung der Dämpfung, *senza sordino* entspricht beim Klavier die Bezeichnung *con Pedale* oder kurz *Ped.* auch *P.* Dämpfung beim Klavier ist verlangt, wo sich die Vorschrift *senza Pedale* oder das Zeichen ✻ angegeben findet. Eigentlich aber sind diese Zeichen nicht zu den dynamischen im engeren Sinn zu rechnen, da ihre Anwendung nicht nur Verstärken oder Abschwächen des Tons, sondern auch eine Aenderung des Klangcharakters zur Folge hat. Dasselbe gilt von den Bezeichnungen *una corda, due corde (tutte le corde),* beim Klavier für Benützung des linken Pedals, der Verschiebung gebraucht. *Una corda, due corde, tre corde* kommt aber auch in der Violinmusik vor, nur ist es hier Abkürzung für *sopra* oder *sul una corda, (sopra due, tre corde)* und bedeutet dann, dass der Spieler die betreffende Stelle auf einer und derselben Saite auszuführen hat *(una c.),* oder dass er die Saiten wechseln soll *(due c.).* In der Dynamik geschieht dann keine Aenderung.

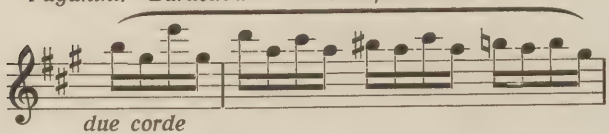
L. Spohr. Violinkonzert Nr. 10 (op. 62).

a)

sopra una corda.

Paganini. Barucaba — Var. Heft II Nr. 16.

b)



due corde

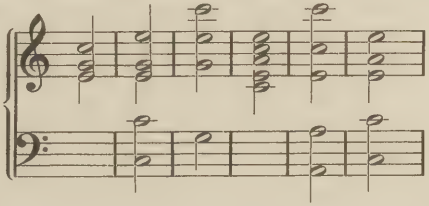
Beispiel a) ist demnach statt auf drei (oder zwei) Saiten auf der einen D-Saite, Beispiel b) statt auf der einzigen

E-Saite auf der E- und A-Saite mit fortwährendem (15maligem) Wechsel auszuführen. (Siehe auch Beethoven-Septett op. 20, Presto.)

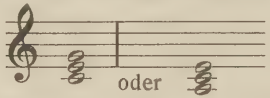
VI. Harmonik

Je nach der harmonischen Unterlage, die wir einem Melodieton geben, kann sich der Charakter dieses Tons wesentlich verändern. Seine Färbung wird heller oder dunkler, er verschmilzt mehr oder weniger mit den übrigen Akkordtönen oder er hebt sich aus dem Tönekomplex, dem er angehört, scharf und unverkennbar hervor. Durch die (tatsächlich vorhandene oder hinzuzudenkende) Harmonie wird gewissen Tönen ein ganz besonderer Stempel aufgedrückt. Wir erkennen an ihnen deutlich die Neigung zum Fortschritt nach einer bestimmten Richtung hin (bei Dissonanzen, Leittönen), eine Neigung, die bei harmoniefremden Tönen (Vorhalten) noch viel deutlicher hervortritt, als bei eigentlichen Akkordtönen.

Betrachten wir einen Ton in Bezug auf seine Stellung im Akkord, so bezeichnen wir ihn entweder als konsonant oder als dissonant. Gehören alle Töne eines Akkords zu ein und demselben Klange, d. h. lassen sie sich so legen, dass sie zwei ungleiche Terzen (gross und klein oder klein und gross) übereinander bilden, so können sie nur konsonieren, einerlei, in welcher Lage sie erscheinen und ob sie einfach, doppelt oder dreifach vorhanden sind z. B.

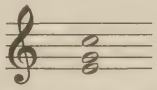


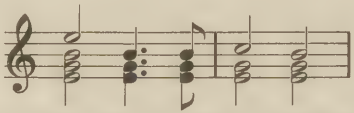
Hier lassen sich alle Zusammenklänge auf die Urformen



zurückführen.

Kommt ein einziges Intervall noch hinzu, so entsteht eine Dissonanz, dasselbe geschieht, wenn eine der beiden Terzen verändert wird, so dass zwei grosse oder zwei kleine Terzen über einander stehen. Es gibt Dissonanzen verschiedenen Grades, die je nach dem Grade der in ihnen angehäuften Spannung mehr oder weniger stark wirken können. Leicht zu erkennen sowohl aus dem Klange, als auch schon für das Auge sind alle solche (reine) Dissonanzen, bei denen, wie soeben bemerkt wurde, das angegebene Terzverhältnis sich nicht konstruieren lässt. Es kann aber auch der Fall eintreten, dass sich das Terzverhältnis herstellen lässt und trotzdem kein konsonierender Akkord vorhanden ist. In



kann c für h zu denken sein, das c spielt also eine dissonierende Rolle, bei der es zufällig zu den übrigen Akkordtönen eine Konsonanz bildet. Können nun auch sehr oft Zweifel über die Auffassung eines Tons entstehen, so wird doch in folgendem Beispiel

die Dissonanzeigenschaft der Note c ziemlich deutlich zu erkennen sein. Einführung und Fortführung des c, beidemale mit dem E-moll-Akkord, dessen charakteristische kleine Terz auch die Stütze für diesen Melodieton bildet, lassen kaum eine andere Auffassung zu. Für diese Art von Dissonanzen

gebrauchen die Theoretiker jetzt die Bezeichnung Scheinkonsonanzen*) (H. Riemann). Darauf hingewiesen sei, dass es bei weitem mehr dissonante Bildungen wie konsonante gibt. Den zwei konsonanten Akkorden steht die ganze Reihe des übrigen Akkordmaterials gegenüber, das sich überhaupt praktisch verwendbar denken lässt.

Welcher Ton in einem Zusammenklange eigentlich der dissonierende ist und dadurch den ganzen Zusammenklang dissonierend macht, lässt sich ohne Kenntnis der Harmonielehre nicht so leicht entscheiden. Wird in vielen Fällen die Charaktereigenschaft eines Tons unschwer herauszuhören sein, so lässt sich in anderen Fällen nur aus Einführung und Fortführung der Akkordtöne bestimmen, ob sie zu den Konsonanzen oder zu den Dissonanzen zu rechnen sind. Der Spieler muss feinhörig und feinfühlig genug sein, um auch bei einer einfachen, einstimmigen Melodie die latente Harmonie sich hineinzudenken. Auch hier kann einem Ton dissonante Eigenschaft zukommen, obwohl das objektive Vorhandensein einer Dissonanz nicht nachzuweisen ist, vielmehr nur das subjektive Empfinden des Spielers ihre Existenz als sicher voraussetzt.

Es liegt im Wesen der Dissonanz, dass sie etwas ungemein Auffallendes an sich hat, mag man dieses Auffallende nun als Hinhalten, als Spannung, als Reibung, als Schärfe, als Härte oder als Zerfliessen zu bezeichnen haben. Die psychologische Wirkung kann demnach sehr verschieden sein, immer aber empfinden wir, dass der dissonierende Ton, und damit auch der dissonierende Akkord einen Fortgang

*) Zu den Scheinkonsonanzen gehört auch die sogen. Neapolitanische Sexte, die erniedrigte zweite Stufe in Moll, ein Akkordton mit potenzierter Mollwirkung. Ausgesprochene Neigung zu diesem Akkord besitzt Franz Schubert, dem es sein wehmütig-süsser Klang ganz besonders angetan zu haben scheint. Schubert liebt es auch, in der Sphäre dieses Akkords sich längere Zeit aufzuhalten, er moduliert dann von Moll in die um einen Halbton höher liegende Durtonart (A-moll-B-dur-A-moll), so dass wir die zunächst als Scheinkonsonanz gehörte Sexte rein konsonierend im Sinn eines Dreiklang-Grundtons aufzufassen haben.

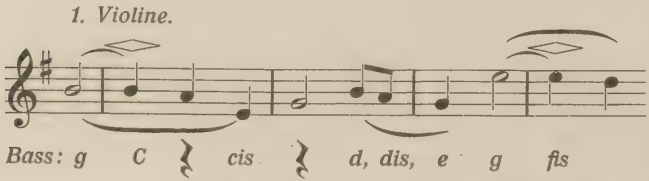
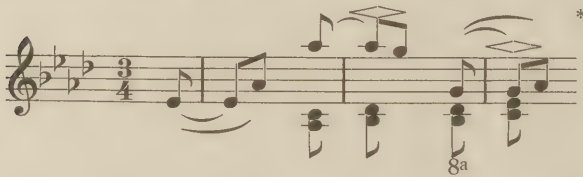
[illegible] …malls mit einer Dissonanz erfordert. Ein Stück kan[illegible] …sten Fällen aber mit einer Dissonanz beginnen*), [illegible] nur dann, wenn der Hörer mit einem Gefühl [illegible] Unbefriedigtseins entlassen werden soll. Bei den genannten Eigenschaften der Dissonanz, bei der besonderen Rolle, die dem dissonierenden Ton in dem Tönekomplex eines Akkords zufällt, lässt es sich leicht verstehen, dass beim Vortrag den Dissonanzen eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken ist. Damit nämlich die Dissonanz ihren eigentlichen Zweck erfülle, ist es nötig, dass der Spieler ihr einen leichten Nachdruck verleihe, gleichsam um auf ihre Existenz hinzuweisen und um dadurch der Möglichkeit vorzubeugen, dass ihre Wirkung verloren gehen sollte. Man könnte die Regel etwa so formulieren: Jede auf einen metrisch betonten Taktteil fallende Dissonanz bekommt eine Verstärkung des ihr ohnedies zufallenden Akzentes. Ob dieses Hervorheben mehr oder weniger deutlich zu geschehen hat, lässt sich nur von Fall zu Fall entscheiden, es ist durchaus Sache des Geschmacks, wie weit der Spieler geht, auf keinen Fall aber darf an der Dissonanz in gesangmässigen Stellen achtlos vorbeigegangen werden. Die Gesanglehrer zur Zeit der Blüte des Sologesangs wussten dies sehr wohl, Phil. Emanuel Bach verlangt es gleichfalls in seinem berühmten Klavierbuch, durch Tradition hat sich die Regel von der Dissonanzenbehandlung auch bis heute bei Sängern, Violinisten und (am wenigsten) bei Pianisten erhalten, aber doch nur bei einem verschwindenden Teile derer, die eigentliche Hüter der Tradition sein müssten. Der Gefühlsnuancenreichtum der modernen Musik rührt nur von dem immer

---

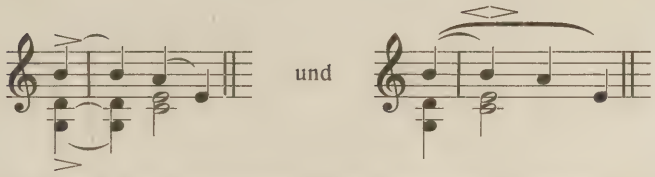
*) Hugo Wolf's „Seemanns-Abschied" in den Eichendorff-Liedern ist wohl eines der prächtigsten Beispiele für die Kunst des Komponisten, mit dem ersten Akkord die richtige Stimmung heraufzubeschwören, den Hörer sofort medias in res hineinzuführen. Ein bekanntes Literaturbeispiel ist ferner Beethoven's Esdur-Klavier-Sonate, op. 31,3, auch seine 1. Sinfonie beginnt Beethoven mit einem dissonierenden Akkord.

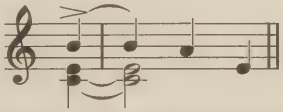
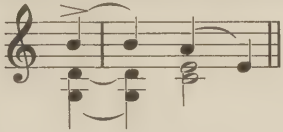
stärkeren Eindrängen der Dissonanz in das harmonische Material her. Die alte Musik erlaubte gewissen gefühlvollen Vortrag, aber einen solch starken Ausbruch und Wechsel der Gefühle, wie wir ihn später finden, gibt starken noch nicht. Malt Palestrina den Schmerz, so zittert er nicht in einzelnen herben Dissonanzen, sondern er liegt gleichsam verborgen zwischen den reinen Dreiklangsharmonien. Viel greifbarer, deutlich vor die Augen gerückt malen uns spätere Komponisten die Klage, die Trauer oder ähnliche Empfindungen, ohne dass dabei an ein Malen im Sinn äusserlicher Tonmalerei zu denken ist.

Sehr häufig geschieht mit einer als Konsonanz eintretenden Note eine Umwandlung, indem sie sich während ihrer Dauer aus einer Konsonanz in eine Dissonanz verändert. Auch dann hat die eben angeführte Regel ihre Anwendung zu finden. Es folgt hieraus die Notwendigkeit für den Spieler eines nur die Einstimmigkeit (oder allenfalls beschränkte Mehrstimmigkeit) zulassenden Instruments, dass er sich nicht nur mit seinem Part beschäftigt, sondern auch die Begleitstimme, oder die gleichberechtigten Stimmen seiner Mitspieler (z. B. im Quartett) zum Vergleiche heranzieht. Ein Blick in die Klavierstimme oder in die Partitur wird ihm in harmonischer Beziehung die gewünschte Aufklärung leicht verschaffen, wie es überhaupt eine selbstverständliche Forderung ist, die wir an jeden Spieler stellen, dass er die von ihm vorgetragene Komposition im ganzen, nicht nur in Einzelheiten kennt. Der Schauspieler, der Träger einer auch nur kleinen Rolle, muss mit dem vollständigen Verlaufe des Stücks bekannt sein, muss sich als Glied des Ganzen fühlen, will er seine Aufgabe richtig erfassen, ebenso muss der Musiker, über den engen Bereich seines Parts hinaus auch mit seinen Mitspielern engste Fühlung gewinnen, was nur geschehen kann, wenn er die zum Vortrag kommende Komposition bis auf die kleinste Einzelheit hinaus kennt.

Wir führen als Beispiel für die veränderte harmonische Rolle, die ein ausgehaltener Ton in häufigen Fällen spielt, eine Stelle aus dem Mozartschen Streichquartett in G-moll an (Köchel Nr. 416)

ferner eine solche aus der As dur-Sonate von Beethoven (op. 26)

Wird das h und das e im ersten, das as und g im zweiten Beispiel nur als lange Note ausgehalten, so geht die feine Wirkung verloren, die in der durch Bindung vorbereiteten Dissonanz liegt. Der Violinspieler wird der auf den betonten Taktteil eintretenden Dissonanzeigenschaft des h und e durch leichten Finger- oder Bogendruck Geltung verschaffen, der Klavierspieler, der dies nicht tun kann, durch sorgfältige Pedalbehandlung nach Vermögen wenigstens eine ähnliche Wirkung hervorzubringen versuchen. Man beachte genau den Unterschied zwischen

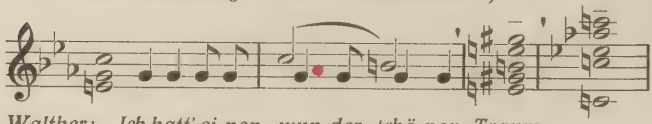
*) Siehe auch Allegretto der Cis-moll-Sonate von Beethoven, dann Rondo der A-moll Klaviersonate von Schubert, letzteres Beispiel für frei eintretende Dissonanzmelodietöne.



der durch die Veränderung der harmonischen Bedeutung des Melodietons entsteht. Ausser der rhythmischen Störung, der Vorausnahme des Akzents der ersten Taktnote auf das 3. Viertel des vorhergehenden Takts ist am ersten Beispiel nichts zu bemerken, was besonderer Beachtung wert wäre. Durch das Liegenbleiben der Harmonie haben wir reine Synkopen in allen drei Stimmen. Anders ist es im zweiten Fall. Auch hier ist das h synkopiert, aber wichtiger noch als die Synkopenrolle ist die harmonische Rolle des h. Nur als Synkope genommen verlangt h keine Anschwellung, als Dissonanz muss sie eine solche haben. Von der Synkope, die Vorausnahme ist, (s. Beispiel), hat man demnach zu unterscheiden die Synkope, welche durch Verlängerung eines auf unbetontem Taktteil eintretenden Akkordtons auf den betonten Taktteil hinüber entsteht, wenn mit dieser Verlängerung die Umwandlung einer Konsonanz in eine Dissonanz geschieht (Vorhalt). Noch ist der Fall denkbar, dass die Synkope sofort als Vorhalt in allen Stimmen eintritt

dann haben wir wieder den gleichen Fall wie bei

nämlich eine Vorausnahme des Akzents vom ersten auf das 3. Viertel.

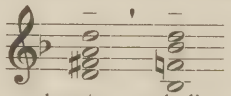
Auch bei überraschend schnell eintretendem Harmoniewechsel, der eine unvorbereitete Modulation bringt, ist eine kleine Pause in den meisten Fällen von sehr guter Wirkung. Wiederum zeigt sich bestätigt, worauf wir in den Abschnitten über Artikulation und Dynamik hinwiesen, dass starke Kontraste nicht ohne weiteres aufeinander platzen sollen. Ein solch ganz plötzlicher Eintritt eines weitabliegenden Akkords, der, ruhig ausgehalten, uns in eine ferne Tonart versetzt, dann aber, ebenso unvermutet, wie er gekommen ist, verschwindet und das Recht seinem Vorgänger wieder überlässt, findet sich z. B. in den Meistersingern. III. Aufzug (Klav.-Ausz. Seite 375).

(Immer sehr ruhig. Etwas zurückhaltend.)



Walther: Ich hatt' ei-nen wun-der-|chö-nen Traum.

Zum genaueren Verständnis dieser Stelle sei noch angeführt, dass die vorhergehenden Takte in Es-dur oder As-dur sich bewegen, der C-dur-Akkord also zunächst im Sinn des Dominantakkords von F-moll aufgefasst wird, was den Eintritt von E-dur noch überraschender macht, mit dem As-dur-Akkord aber sofort wieder das Hineinspringen in den zuerst berührten Tonartenkreis geschieht. Lasso's Motette, „Christe, Dei soboles"*) zeigt gleich im ersten Takt die Harmoniefolge



also Terzmodulation nach unten, auch die umgekehrte Harmoniefolge tritt schon nach wenigen Takten hintereinander auf

*) Aus dem Magnum opus Musikum (Nr. 139, nach einer Abschrift von Immanuel Faisst (1871).

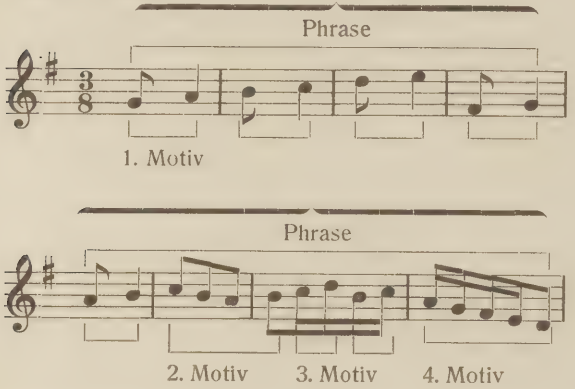
(F-dur Dreiklang — A-dur Dreiklang; C-dur Dreiklang — E-dur Dreiklang; dann wieder Es-dur- und G-dur Dreiklang u. s. f., dabei sind die Akkorde jedesmal vollständig unvermittelt nebeneinandergestellt. Es erhöht die Wirkung, wenn ein ganz kurzes Absetzen vor dem neuen Akkord erfolgt, während im andern Falle Reinheit und Klarheit merklich gefährdet sind. (Siehe auch *Siegfried, 1. Akt, 2. Szene, Auftritt Wotans).*

VII. Das Phrasieren

„Das eigentlich Schöne in der Musik besteht in der Erfindung musikalischer Phrasen, in ihrem Gleichmass und in ihrem Verschlungensein. Ein Komponist, der gut interpunktiert und phrasiert, ist ein Mann von Geist; ein Sänger, der Gefühl besitzt, seine Phrasen und ihre Akzente gut betont, ist ein Mann von Geschmack; wer aber nur die Noten, die Tonarten, Tempo und Intervalle sieht und ausdrückt, ist, so zuverlässig und sorgfältig er sonst vorgehen mag, nur ein elender Musikant." So schrieb vor etwa 150 Jahren der Genfer Philosoph in seinem Dictionnaire de musique (II. Band, Artikel „Phrase"). In der Tat ist und bleibt es das höchste Lob für einen reproduzierenden Künstler, wenn wir seinen Sinn für das richtige Phrasieren bewundern. Auch dieser Sinn kann gleich der technischen Anlage entwickelt, verfeinert oder verkümmert werden. Wir haben uns zunächst darüber klar zu sein, was man unter der Phrase oder unter dem Phrasieren versteht. Phrase ist ein musikalischer Gedanke, ein Satzglied, das keineswegs einen harmonischen Abschluss mit voller Kadenz aufweisen muss,

wohl aber für sich betrachtet etwas Selbständiges darstellt. Zerlegen wir eine Phrase in einzelne Bestandteile, so erhalten wir die Motive, im Organismus einer Komposition die kleinsten, eben noch erkennbaren Gebilde.

Händel: Klaviersuite Nr. 14 in G-dur.



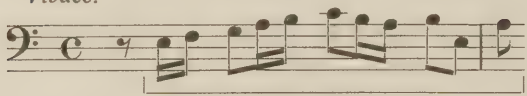
Obwohl obige 8 Takte keinen Ganzschluss bringen, vermögen wir doch in ihnen einen „selbständigen Gedanken" zu sehen, ja schon die ersten vier Takte, nur aus 8 Noten bestehend, kann man als Phrase bezeichnen, denn auch diese geben etwas Abgeschlossenes, zeigen ein An- und Absteigen und führen auf dem Wege, den der Komponist unternimmt, schon zu einem fühlbaren Haltepunkt. Diese erste Phrase setzt sich aus viermaliger Wiederholung eines Motivs zusammen, aus dem wir zweierlei Eigenschaften, eine metrisch-rhythmische (♪ ♩) und eine melodische (Stufe nach oben) erkennen. Die zweite Phrase (5. bis 8. Takt) entspricht in ihrer Länge genau der ersten, bringt aber ausser dem alten Motiv noch die rhythmisch lebendigeren Motive 2, 3 und 4 und

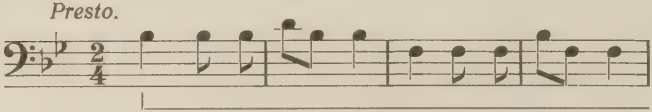
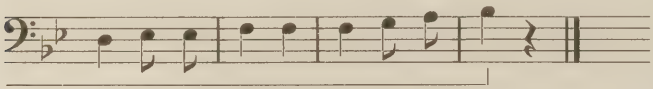
zeigt auch in melodischer Hinsicht ein neues Bild. Von Phrasen werden wir, wie gesagt, nur von einem in Tönen ausgedrückten Gedanken reden können. Die Einteilung in Phrasen kann nur bei einer melodieführenden Stimme geschehen. Eine nur harmonisch ausfüllende Stimme kann eigentlich nie phrasiert, sondern nur artikuliert werden, denn die Phrase verlangt immer eine besondere Darstellung, Ausdruck und Gefühl, während die einfache Begleitstimme vor allem Korrektheit und Exaktheit erfordert. Wenn auch in letzterem Falle noch eine Reihe von Nuançen denkbar sind, wenn wir eine rein figurative Stimme auch in ihre Motive zerlegen können, so fehlt es dann immer noch an dem wesentlichen Merkmal der Phrase, an der Abrundung, an dem gedanklichen Inhalt, der uns zu tieferem Eingehen anreizt.

Eine Erweiterung des Begriffs Phrasieren geht dahin, darunter auch das Artikulieren zu verstehen. Ohne gutes Artikulieren kann die Schönheit einer Phrase freilich nie zur Geltung kommen, man wird aber doch besser tun, die beiden Begriffe von einander zu trennen. Man kann das Artikulieren mit der deutlichen Aussprache der Wörter vergleichen, ist dieses erreicht, so ist aber erst die Grundlage für einen verständnisvollen Vortrag geschaffen, etwas ganz Neues kommt dann hinzu mit dem Phrasieren, der Satzeinteilung oder Interpunktion. Auch im Lese- und Schreibunterricht bekommt es das Kind zuerst nur mit den einzelnen Buchstaben und Wörtern zu tun, um einen ganzen Satz mit Subjekt, Prädikat usw., oder gar ein kompliziertes Satzgefüge zusammenhängend lesen zu können. Dazu bedarf es weniger einer rein mechanischen, als einer wirklichen Denkbarkeit.

Die Länge einer Phrase kann sehr unterschiedlich sein, sie kann je nach dem Tempo, in dem sich die Phrase bewegt, oder nach den Notenwerten, in denen sie aufgezeichnet ist, von einem bis auf 8, ja mehr Takte sich erstrecken.

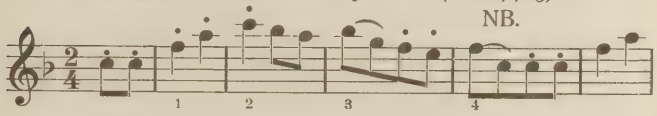
Bach: Kantate No. 16, Anfangstakt.

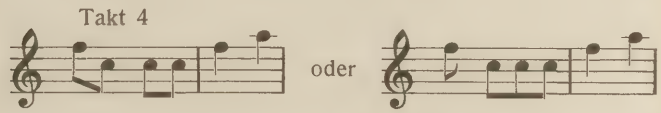
Vivace.

Mozart: Don Giovanni, 1. Akt, No. 13.

Presto.

Während die Wortschrift sich verschiedener Interpunktionszeichen bedient (Punkt, Komma, Strichpunkt, Doppelpunkt usw.), hat die Notenschrift Pausen und Fermaten zur einzigen Verfügung. Und selbst diese beiden Zeichen finden nicht ausschliesslich Verwendung als Trennungszeichen für Phrasenbeginn oder Schluss, sondern können auch wohl inmitten eines Phrasengliedes erscheinen. In Phrasierungsausgaben findet der Bogen häufige Anwendung, die Sänger bedienen sich häufig des Atmungszeichens, zu einer einheitlichen Durchführung ist es aber noch nicht gekommen. Der Phrasierungsbogen kann leicht mit dem Legatobogen verwechselt werden, aus diesem Grunde führte Riemann noch Motivtrennungszeichen (| oder ||) und Zahlen (für Taktgruppen) ein. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass gar zu viele Zeichen, namentlich Bögen, den Spieler eher verwirren, als dass sie ihren eigentlichen Zweck erfüllen. Es erscheint daher das Ratsamste,

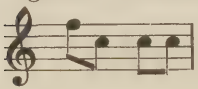
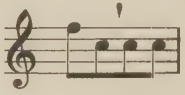
von den wenig auffälligeren und doch nie missverständlichen Trennungszeichen Gebrauch zu machen und den Bogen nur für Artikulierungszwecke zu setzen.

In vielen Fällen könnte durch die Stellung der Noten allein also ohne Verwendung von Phrasierungszeichen die Interpunktion angedeutet werden. Es kann z. B. in folgendem, einer instruktiven Klassikerausgabe entnommenen Thema Clementi's (das Thema vermag seinen volksliedmässigen Ursprung nicht zu verleugnen) die Schreibweise im vierten Takt (gemeinsamer Balken für alle vier Achtel) nur zu leicht zu falscher Phrasierung verleiten.

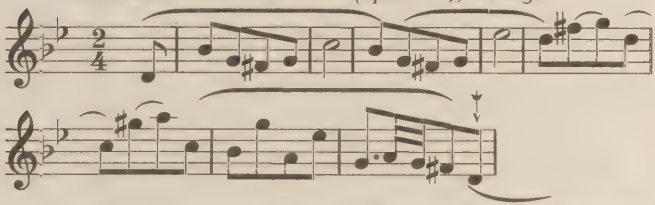
M. Clementi: Klaviersonate op. 33, I (Schlußsatz).

Dass mit der ersten Hälfte des vierten Taktes das erste Phrasenglied zu Ende ist, muss dem Spieler notwendig zum Bewusstsein gebracht werden. Die richtige Auffassung wird ihm aber durch das Notenbild nicht erleichtert. Anders, wenn wir diesen Takt folgendermassen schreiben:



denn auch diese Phrasierung lässt sich sehr wohl denken. In solchen und in hundert ähnlichen Fällen bedarf es dann gar keiner besonderen Phrasierungszeichen, da Ende und Anfang der Phrase schon durch das Notenbild selbst deutlich vor die Augen gerückt ist. Dieses Bild möglichst anschaulich zu machen, nicht aber durch Überladung mit Zeichen das weniger Wichtige auf Kosten des Wichtigen in den Vorder-

grund zu stellen, sollte der leitende Gedanke bei allen sogenannten Phrasierungsausgaben sein. Wo das Ende der Phrase durch Eintritt einer Pause unzweifelhaft gekennzeichnet ist, kann daher jeder weitere Hinweis darauf unterbleiben. So haben wir bei Mozart's D-dur-Rondo für Klavier (Köchel No. 485) ein Beispiel, dass durch die häufige Anwendung von Pausen bei Phrasen- ja Phrasengliederschlüssen jedes weitere Zeichen sich als überflüssig erweist. Hier ist schon von Seiten des Komponisten alles geschehen, um einer falschen Auslegung vorzubeugen. Anders bei Stücken wie in der obenangeführten Sonate Clementi's. Hier muss entweder die Schreibweise geändert werden oder muss durch Anbringen von Zeichen, über deren Bedeutung jedoch keinerlei Zweifel entstehen darf, dem Spieler der Fingerzeig gegeben werden, dessen er bedarf, um sich in dem vielverschlungenen Bau einer Komposition zurechtzufinden. Dass der Bogen für diesen Zweck nicht sehr geeignet ist, haben wir unter Hinweis auf die Möglichkeit der Verwechslung mit dem Legatobogen schon ausgesprochen. Die anschaulichsten Hilfsmittel dürften demnach das Komma oder der Punkt sein, unsere gebräuchlichsten Interpunktionszeichen in der Buchstabenschrift. Die Sänger bedienen sich ja des Kommas schon längst als des Atmungszeichens und was heisst richtig atmen anderes als richtig phrasieren? Um die unterschiedlichen Grade von leichter oder tiefer Atmung anzugeben, mag für den ersteren Fall das Komma, für den letzteren Fall der Punkt (etwa in dieser Form • oder ein Pfeil ↓ ↕) angewendet werden. Das Übrige muss der Einsicht und dem Verständnis des Spielers überlassen bleiben. Wir hätten demnach, falls wir es nicht vorziehen, das uns als Beispiel dienende Zitat aus der Clementi-Sonate in der zuerst angeführten Schreibweise zu notieren

, nach dem ersten c^2 ein Komma zu setzen

denn hier kann es sich nur um ganz leichte Atmung handeln. Sind wir am Ende einer längeren Phrase angelangt, an die sich eine weitere Phrase direkt anknüpft, so wählen wir statt des Kommas den Punkt oder den Pfeil:

Beethoven: Sonatine G-moll (op. 49. I), 1. Satz.



Fassen wir das bereits Gesagte in folgende Sätze zusammen:

1. Alle Phrasierungszeichen, Bogen, Striche, Komma od. ähnl. sind überflüssig,
   a) wenn am Ende der Phrase eine Pause oder Fermate steht;
   b) wenn die sichtbare Stellung der Noten keinen Zweifel über ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Phrase aufkommen lässt. Der 8. Takt des zuletzt gegebenen Beispiels kann des Pfeilzeichens entbehren, wenn wir ihn so schreiben:

2. Ist eine vollständige Phrase legato zu spielen, so dient der Artikulations- oder Legatobogen zugleich als Phrasierungsbogen.
3. Bei Phrasen, innerhalb welcher von verschiedenen Artikulationsarten Gebrauch zu machen ist, und bei welchen die unter 1. angenommenen Voraussetzungen nicht zutreffen, bedienen wir uns als besonderer Trennungszeichen des Kommas und des Pfeils.

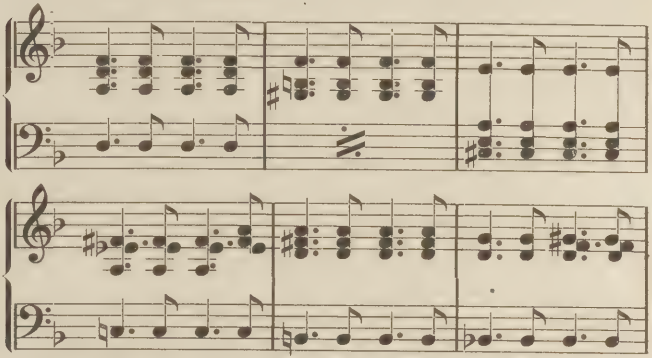
4. Wo Schluss- und Anfangsnote zweier Phrasen zusammenfallen (s. Seite 80), kann dies durch einen Doppelpfeil ↔ kenntlich gemacht werden.

Geschah früher das Anbringen von Phrasierungszeichen zu wenig, so geschieht heute fast zuviel des Guten. Abgesehen davon, dass, wie wir sagten, der Spieler durch die Menge von Bögen nur verwirrt wird, ist es auch gar nicht möglich, bis auf die kleinste Einzelheit hinaus ein Musikstück zu phrasieren. Welcher denkende Spieler wird sich Vorschriften machen lassen, die ihm eigenes Hinzutun ganz unmöglich machen? Es ist ein folgenschwerer Irrtum, zu glauben, dass man beim Phrasieren mit derselben Exaktheit verfahren kann, wie etwa beim Artikulieren. Wenn irgendwo, so muss der Ausführende beim Phrasieren freie Hand haben. Wir bekennen uns sogar zu der oft bestrittenen Ansicht, dass manche Stellen sehr wohl verschiedene Phrasierung gestatten. Nur darf kein Verstoss gegen die Logik begangen werden. Die alten Handschriften lateinischer und griechischer Autoren weisen keine oder nur sehr wenige Interpunktionszeichen auf, eine spätere Zeit musste sich dann der Mühe des Satzeinteilens unterziehen. Hierbei entstanden unter den Textrevisoren bei tausend Stellen Meinungsverschiedenheiten, zweierlei oder gar noch mehr Lesarten fanden Aufnahme in den Text, ohne dass man der einen oder der andern unbedingte Richtigkeit zusprechen wollte. Ähnlich ist es bei Werken der Tonkunst. Wo die Komponisten es versäumen, unzweideutig ihre Absicht anzugeben, kann sehr leicht über diese oder jene Stelle verschiedene Auffassung herrschen. Durch das Studium der Phrasierungslehre kann nur erreicht werden, das Sinnwidrige zu unterscheiden von einer Auslegung, die mit den Gesetzen des Denkens nicht in Konflikte gerät, von Formeln, die auf alle Fälle angewendet werden können, kann niemals die Rede sein.

Wir haben damit einleitend einiges Allgemeine über die Phrase ausgesprochen und betrachten, immer im Hinblick auf

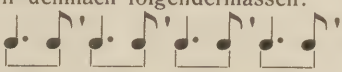
die technische Ausführung durch den Spieler, den Bau der Phrase etwas genauer.

Die ersten Takte der Don Juan-Ouverture (Takt 5—10) heissen folgendermassen:



Hier erkennen wir ein einfaches rhythmisches Motiv , das stetig wiederholt wird. Mehr als rhythmische Bedeutung werden wir diesen Motiven nicht unterlegen, die ganze Motivreihe daher doch nicht als Satzglied bezeichnen, da wir in ihr erst die Einführung des später eintretenden musikalischen Gedankens sehen. Lehren uns diese sechs Takte nun nichts Näheres über die eigentliche Phrase, so zeigen sie uns eine Erscheinung besonderer Art, die von der höchsten Wichtigkeit für das Phrasieren ist.

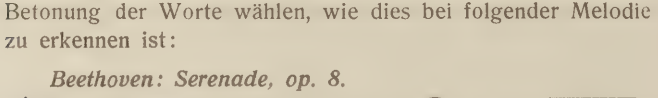
Wenn wir beim Spielen der Noten unseres Beispiels die Abgrenzung des Motivs in der Weise vornehmen, dass wir jedesmal die kurze Note zur vorhergegangenen langen Note gehörend betrachten, und diese Abgrenzung durch eine kleine Luftpause (einem Atemzug zu vergleichen) markieren, so phrasieren wir demnach folgendermassen:

 etc.

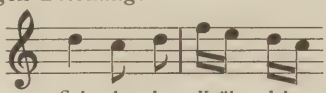
Das ist rhythmisch und zeigt doch keinen Fluss. Deutlich empfinden wir eine Lücke, statt eines aus kleinen Gliedern sich zusammensetzenden Ganzen haben wir etwas Zerstückeltes. Das geradezu unbehagliche Gefühl, das uns bei solcher Phrasierung überkommt, verschwindet sofort, wenn wir die Trennungskommata so legen, dass sie nach der langen, also vor der kurzen Note stehen:

Erst bei dieser Ausführung ist die Verkettung des Motivs erreicht, jedes klammert sich an das nächste, statt der gleichsam in der Luft schwebenden einzelnen Motivchen haben wir die fortlaufende Motivkette. Graphisch stellt sich die unrichtige Ausführung etwa so dar: , die richtige: .
Ein altes, leider fast ganz in Vergessenheit geratenes Vortragshilfsmittel der italienischen Violinschule besteht in der Textunterlegung bei der Kantilene. Um eine gesangvolle Stelle richtig phrasieren zu können, gibt es kein besseres Mittel, als diese Stelle zu singen und zwar auf einen bestimmten Text. Wer irgend einer Instrumentalmelodie einen deutschen Text unterlegt, wird unmöglich eine solche durchaus sinnwidrige Betonung der Worte wählen, wie dies bei folgender Melodie zu erkennen ist:

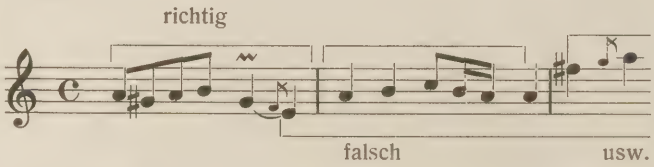
Beethoven: Serenade, op. 8.



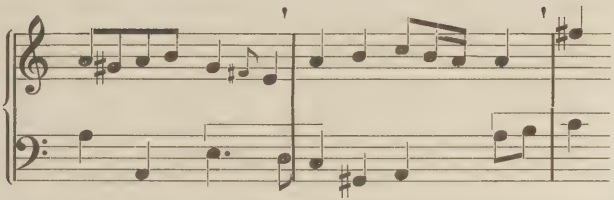
statt der richtigen Betonung:

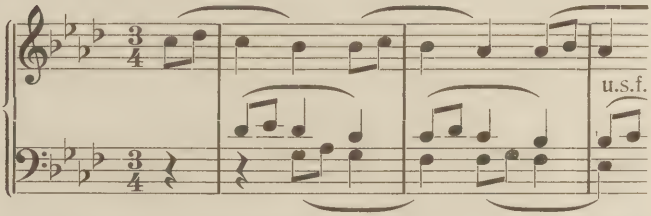


Niemand wird so singen, aber gar nicht selten hört man am Klavier oder auf der Violine eine derartig sinnwidrige Betonung. Beim Textunterlegen ergibt sich nun ganz von selbst, den Artikel auf eine unbetonte, leichte Stelle zu setzen. Eine solche unbetonte Stelle ist der Auftakt, wir können daher Artikel und Auftakt geradezu miteinander identisch erklären, beide spielen die gleiche Rolle und beider Behandlung muss daher die gleiche sein. Wo der Artikel erscheint, gehört er unzertrennbar zum Hauptwort, es sei denn, dass zwischen ihm und dem Hauptwort noch ein Bestimmungswort eingeschoben ist. Dann aber darf zwischen Artikel und Bestimmungswort keine Pause gemacht werden, denn immer ist der Artikel für sich allein genommen nur etwas Halbes, das der Ergänzung bedarf. Es gibt Satzbildungen ohne (bestimmten oder unbestimmten) Artikel. Eine Reihe von Sätzen, ja selbst schon ein einzelner längerer Satz lässt sich aber kaum ohne Artikel denken. Genau so ist es mit dem Auftakt. Ob ein Stück mit Auftakt anfängt oder nicht, bedeutet gar nichts für das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein des Auftakts im Verlaufe dieses Stücks. So beginnt Mendelssohns op. 62, VI (bekannt unter dem Namen Frühlingslied, No. 30 der Lieder ohne Worte) ohne Auftakt, es hat ihn aber bereits nach der ersten Note und behält ihn das ganze Stück bei. Dieselbe Erscheinung lässt sich an unzähligen Stücken nachweisen, bei Mendelssohn ist man jedoch geradezu geneigt, an ein zufälliges Versehen zu denken, demzufolge der Auftakt weggeblieben ist. Dass auch vollen Takten Auftaktcharakter zukommt, lässt sich an Beethovens B-dur-Sonate op. 106 nachweisen. Wie aus einem Briefe an Ries hervorgeht, hat der Meister den ersten Takt des Adagio sostenuto erst später hinzukomponiert. Die Bedeutung dieses Taktes als Vor- also Auftakt geht aus dieser Tatsache untrüglich hervor. Es ist zweifellos richtig, dass Auftaktbildung weitaus häufiger zu konstatieren ist, als das Gegenteil, das Auftaktprinzip aber durchweg und überall

konstatieren zu wollen, lässt sich unmöglich durchführen, wenn es auch viel Verlockendes für sich hat, eine solche Theorie aufzustellen. Wo bleibt beispielsweise in Bachs Aria variata

der Auftakt?*) Er ist nicht da, aber eben deswegen hat diese Aria etwas steifes an sich, die Töne scheinen sich nicht vom Fleck rühren zu wollen, nach diesen 2 Takten kommen wir gleichsam an ein Loch, das nicht überbrückt ist. Diese Brücke schlägt der Auftakt, sein Fehlen kann aber vorkommen und als Kunstmittel sogar seinen besonderen Reiz haben. Vollständig ohne Auftakt ist das C-moll-Präludium von Chopin (op. 28, No. 20). Es besteht aber nur aus 8 Takten, deren zweite Hälfte wiederholt wird, worauf noch als Schlussbestätigung ein gehaltener Akkord folgt. Nur dieser weisen Beschränkung ist es zu verdanken, dass uns das Fehlen des Auftaktes nicht auffällt, noch 8 Takte mehr und die Gleichmässigkeit im steifen Fortschritt des Themas würde uns gehörig auf die Nerven fallen.

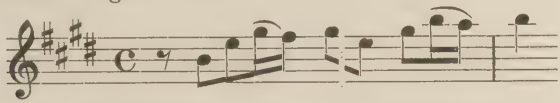
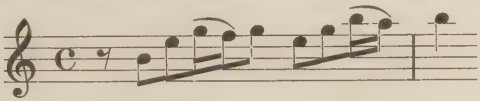
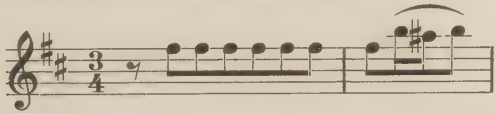
Sehr häufig — und gerade in dem Beispiel aus Bach — kommt es vor, dass diese Brücke, wenn sie im mehrstimmigen Satz nicht zu der Melodie von Takt zu Takt geschlagen ist, dann wenigstens im Bass vorhanden ist. Als Beispiel geben wir die beiden Anfangstakte mit dem Bass (bei Hinweglassung der Mittelstimmen):

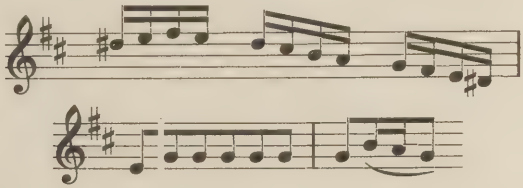
*) Im „musikalischen Scherz" (Köchel No. 522) verspottet Mozart die schlechten Spieler und die unfähigen Komponisten. Man betrachte sich genauer den ersten Satz dieses Sextetts! Die einzelnen Taktgruppen fallen ganz auseinander. Grund: Der Auftakt fehlt, das kittende Element.

Daraus folgt, dass beim Vortrag mehrstimmiger Musik (Klavier, Orgel) die einzelnen Stimmen von links nach rechts gelesen, genau auf ihren Bau zu untersuchen sind, damit nicht eine, etwa für die Oberstimme als notwendig sich ergebende, durch Auftaktrhythmus hervorgerufene Interpunktion fälschlicherweise von der linken Hand mitgemacht wird, oder umgekehrt. Der senkrecht durchschneidende Taktstrich teilt unbarmherzig, mathematisch genau, ohne Rücksicht auf Zusammenhang jede Stimme an ein und demselben Punkt, in Wahrheit aber kommt es ungezählte Male vor, dass die Teilpunkte bei den verschiedenen Stimmen einer mehrstimmigen Komposition nicht senkrecht übereinander stehen. Ein ganz frappantes Beispiel hiefür findet man bei Schumann in dem kurzen Canon an Alexis *(Peters, Band V der Pianof. Werke, Anhang S. 25).*

Schumann, Canon.

Das kurze, kanonisch durchgeführte Motiv setzt in den 3 Stimmen ganz verschieden ein, auf das dritte, erste und zweite Taktviertel. Die Abgrenzung muss dergestalt geschehen, dass jeder neue Motiveinsatz deutlich zu hören ist. Besondere Schwierig-

keit ergibt sich hiebei für die linke Hand, welcher Tenor und Bass zufällt. Phrasieren in der Musik bedeutet, wie wir bereits sahen, nichts anderes als das Anbringen der richtigen Interpunktionen. Wer sich über die Tektonik einer Komposition vollständig klar ist, wer die Anlage im grossen und namentlich auch im kleinen überschaut, der wird verständlich phrasieren, er wird nichts Sinnstörendes anbringen, wird vielmehr den Zusammenhang des Ganzen wahren und die Symmetrie erkennen lassen. Es handelt sich demnach beim Phrasieren hauptsächlich, ja einzig um das Abgrenzen der Teile. Diese Abgrenzung ist äusserlich sehr leicht zu erkennen bei den grösseren Teilen, viel schwieriger bei den kleineren Teilen. Wir haben schon auf den Auftakt hingewiesen, also auf einen wesentlichen Faktor zum Feststellen der Grenzen. Auch wer mit Harmonie- und Formenlehre nicht vertraut ist, wird heraushören, ob ein Thema, ein Motiv mit dem Auftakt beginnt oder nicht. Man sollte im Unterricht strenge darauf halten, dass der Schüler, wenn ihm beim Vorspielen ein Versehen passiert, das er verbessern will, nicht kurzweg den Takt wieder beginnt, der ihn zu Fall brachte, sondern die ganze Phrase wiederholt und auch selbst die richtige Anfangsstelle sucht. Das wird sein Auffassungsvermögen schärfen, er wird zum Denken gezwungen und nicht zum Spielen abgerichtet. Die erste Forderung an den Spieler ist die, dass er einen musikalischen Gedanken bei seiner Wiederholung im Verlauf des Stücks in der gleichen Weise phrasiert, wie bei seinem ersten Auftreten. Wenn Bach in der 6. französischen Suite (E-dur) die Gavotte mit den üblichen (NB! Ausnahmen kommen vor, siehe 3. franz. Suite) zwei Vierteln Auftakt beginnen lässt, so ergibt sich daraus von selbst, dass der halbtaktige Phrasenanfang auch in der Fortsetzung der Gavotte zu erkennen sein muss. Unser musikalisches Gleichgewichtsgefühl bekäme eine starke Erschütterung bei jeder noch so geringen Symmetriestörung in einem Stücke, das so klar aufgebaut, daher so ein-

fache Proportionen der Taktgruppen zeigt, wie ein stilisierter (oder nichtstilisierter) Tanz.

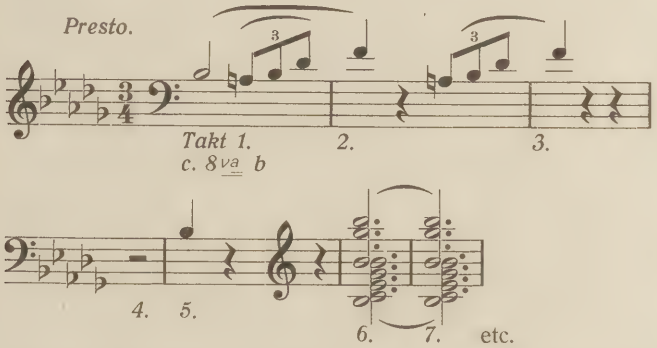
Die III. Violinsonate Bachs mit Klavier (Peters) beginnt mit einem Adagio:

Brahms hätte vielleicht folgendermassen geschrieben

und damit die richtige Phrasierung auch äusserlich dargestellt. Hier beginnt das Motiv mit dem zweiten Achtel und darnach hat sich der Spieler während des ganzen Spieles zu richten, auch da, wo die Umkehrung des Motivs auftritt (Takt 4). Eine andere Violinsonate Bachs (H-moll Nr. 1 derselben Ausgabe) zeigt folgenden Anfang ihres Schlußsatzes

Wenn nun Bach im letzten Teile des Satzes einen Schluss in E-moll bringt, wobei der Geige auf das erste Achtel der Schlusston e zufällt, an den ohne Pause das wiedereintretende Klopfmotiv sich anknüpft,

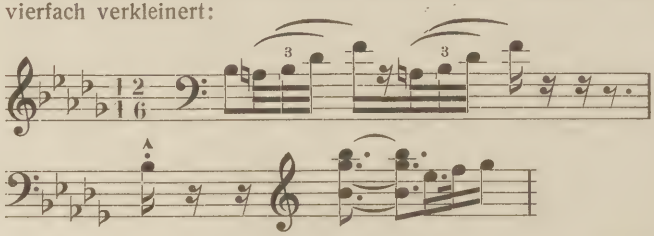
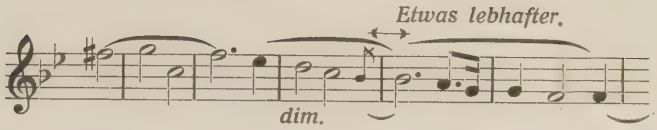


so muss dies dem Hörer auch deutlich gemacht werden. Eine bessere Schreibweise wäre auch hier,

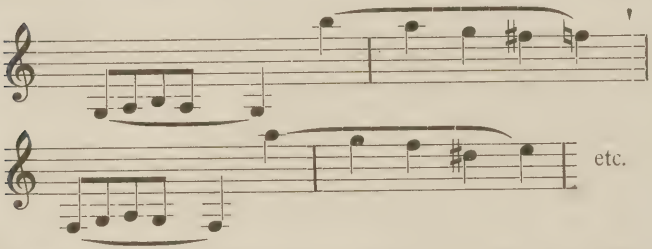
wenn man nicht als Phrasierungszeichen das Komma oder den Strich vorzöge. Gerade Bach, dessen rasche Sätze nur sehr selten Pausenzeichen aufweisen, hat unter mangelhafter Phrasierung viel zu leiden, die Spieler gönnen sich keine Luft, sie schachteln die Satzglieder ineinander und verwischen damit die Interpunktionszeichen, ohne die selbst ein Perpetuum mobile nicht zu denken ist, geschweige denn ein Bach'sches Allegro. Das Interpunktieren oder Abgrenzen darf nur nicht zu einem förmlichen Pausieren führen. Jede Komposition setzt sich aus kleinen Stückchen zusammen, dem Vortragenden darf aber das Musikstück nicht unter der Hand zerbröckeln. Wo die Kunst des Komponisten ein Zusammenschweissen der Phrasen und Motive erreicht hat, wo eines aus dem andern sich herausentwickelt und fortspinnt, darf die mühsame Arbeit nicht durch ungeschicktes Angreifen zerstört werden, wohl aber muss man gerade noch die Detailarbeit bemerken, nur nicht unter dem Vergrösserungsglase, denn hier erscheinen die feinen Fugen wie klaffende Löcher. Dem Fehler des Zerreissens ist übrigens beim Klavier durch die Natur dieses Instruments schon vorgebeugt. Hier klingen die Töne nach und namentlich ein Fehler, in den sehr häufig Sänger, Bläser und Geiger verfallen, das Stärkerwerdenlassen eines Schlusstones ist beim Klavier ganz ausgeschlossen. (Vergl. darüber auch Abschnitt XI.)

Die Pause zeigt in den meisten Fällen das Ende einer Phrase und damit den Eintritt einer neuen Phrase an. Die Pause gibt dann den sichersten Fingerzeig, da sie keinen Zweifel über die Absicht des Komponisten aufkommen lässt. Es wird jedoch nur selten vorkommen, dass ein Musikstück

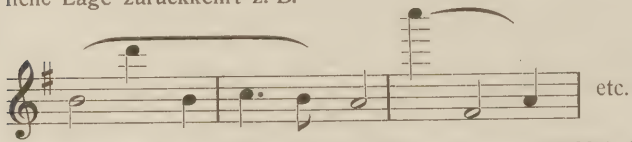
eine solch untrüglich klare Gestaltung aufweist, bei der jede Phrase von der folgenden durch eine Pause getrennt ist. Stücke leichteren Charakters in einfachen Formen gehalten, (z. B. Lied, Marsch, Tanz, vergl. Beeth. Bagatellen op. 119 Nr. 1) mögen in dieser Weise aufgebaut sein, aber selbst hier werden nicht alle Phrasenschlüsse in sichtbarer Weise zu entdecken sein. Gerade in dem Vernieten der Phrasen, im Anbringen von Verbindungsstückchen zwischen den kleineren Teilen zeigt sich die Kunst des Komponisten. Pausen können aber auch erschwerend für das Auffinden der richtigen Phrasengliederung wirken. In Taktglieder- ja selbst in ganzen Taktpausen sind sehr oft nicht eigentliche Trennungspausen zu sehen. Dann stehen Note und Pause in Korrelation zu einander; opus 31 von Chopin (B-moll Scherzo) liefert ein gutes Beispiel hiefür (Takt 1—8).

Wer den fünften Takt, verleitet, durch die beiden in ihm enthaltenen Viertelpausen und durch den folgenden grossen Sprung als Abschluss des ersten Phrasenglieds betrachtet, oder als selbständig dastehenden Takt auffasst, zeigt, dass es für ihn einen verständnisvollen Vortrag nicht gibt. Das richtige Bild von der angegebenen Stelle erhält man am besten durch mehr-

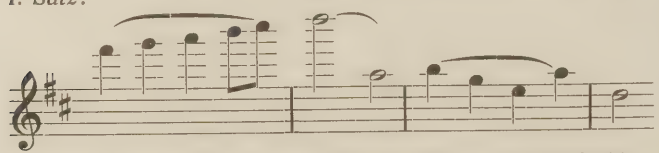
fache Verkürzung der Notenwerte etwa folgendermassen, also vierfach verkleinert:

Die Wahl des seltenen $\frac{12}{32}$ Taktes (Beethoven op. 111, letzter Satz) oder des $\frac{16}{18}$ Taktes (M. Reger, Variationen und Fuge op. 81, Seite 20) ist daher sehr gut getroffen im Hinblick auf die leichtere Erkennbarkeit der Phrasen und Phrasenteile, wenn auch rein optisch, die vielen schwarzen Noten zuerst das Lesen eher zu erschweren als zu erleichtern scheinen. Ausser den Pausen geben auch die Fermaten meistens Anhaltspunkte für das Phrasieren. Am deutlichsten bei Chorälen, wo sie am Schluss jedes Verses angebracht werden (R. Schumann, Jugendalbum op. 68, Nr. IV). Nächst den Fermaten sind in langen Noten oft Zeichen für Phrasenschlüsse bezw. -Anfänge zu sehen. Es gibt aber der Möglichkeiten zu viele, eine Phrase an die andere zu reihen, als dass an ein vollständiges Aufzählen zu denken ist. Eine andere Möglichkeit ausser den genannten (Pausen oder Fermaten, also Trennung und nicht eigentliche Verknüpfung) ist das häufige Ineinanderschieben zweier Phrasen. Die Endnote der ersten Phrase ist dann zugleich die Anfangsnote der zweiten Phrase. Hier wird sehr oft der Fehler begangen, n a c h der End- bezw. Anfangsnote eine Pause anzubringen, wodurch die Anfangsnote der zweiten Phrase unterschlagen wird. In der Schumann-Humoreske für Klavier (op. 20) finden wir folgende Takte,

die ein solches Ineinanderfügen deutlich zeigen. Jedes Absetzen vor oder nach der punktierten halben Note b, der die Doppelrolle einer Schluss- und Anfangsnote zufällt, muss hier vermieden werden. Auf einen kurzen Augenblick nur empfinden wir das b als Schlusston, dann aber verändern wir unsere Auffassung. Auf diese neue Auffassung deutet auch das bewegtere Tempo hin, das der Komponist mit dem Eintritt der neuen Phrase verlangt. Ein leichter Gefühlsakzent auf b tut das Uebrige, um vollständige Klarheit über die Bedeutung der Stelle zu schaffen. Man kann in der Humoreske von Schumann ein Muster sorgfältiger und richtiger Phrasierung sehen (alte Wiener-Ausgabe aus dem Verlag Mechetti). Nur bei den Bogen unter den Bassnoten ist Schumann auf der ersten Zeile inkonsequent verfahren, doch mag dies auf einen Fehler des Stechers zurückzuführen sein. Die Anbringung des Doppelstrichs als Unterteil-Schlusszeichen (im 8. Takt) erleichtert die Uebersicht für den Spieler ungemein. Nachprüfung ist in solchen Fällen jedoch sehr nötig, denn dass der Doppelstrich an den richtigen Platz gesetzt wird, ist keineswegs der allgemeine Gebrauch. Im Gegenteil lässt es sich sehr häufig feststellen, dass z. B. bei Tempo-, Takt- oder Tonartwechsel inmitten eines Stücks, in Fällen also, wo der Doppelstrich sehr wohl angebracht ist, nur ein doppelter Taktstrich gezogen wird. Dadurch wird die meist vorhandene Auftaktbildung ganz unsichtbar gemacht. Da die meisten Spieler, jedenfalls die jugendlichen Anfänger, höchstens an das sich halten, was sie gedruckt vor sich sehen, an eine Korrektion des Notenbildes aber nicht einmal denken, kann es nicht Wunder nehmen, wenn die sinnlosesten Fehler begangen werden.

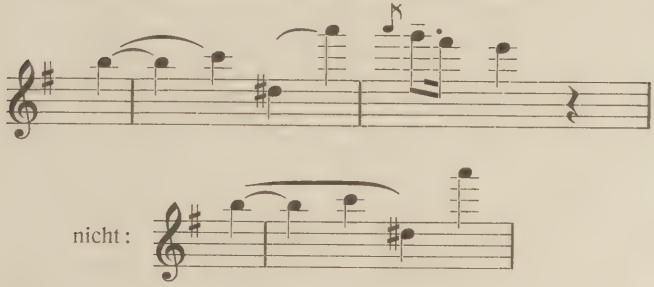
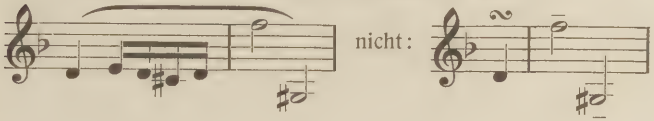
Auch grosse Sprünge verlangen meistens ein Absetzen oder kurzes Atemholen vor dem Sprung, weil mit dem Uebertritt in eine bedeutend höhere Lage (oder tiefere Lage) gewöhnlich auch eine neue Phrase oder ein Phrasenteil beginnt z. B.



Zwei Fälle sind denkbar und kommen in der Tat auch sehr häufig vor, wo trotz des Sprunges kein Absetzen erfolgen darf. Erstens, wenn die Melodie sofort wieder in die ursprüngliche Lage zurückkehrt z. B.



Zweitens, wenn der eindringlicheren Wirkung wegen die Melodie bezw. die Phrase, ehe sie zu Ende ist, in eine andere Oktave versetzt wird und dort verweilt z. B. in *Beethoven, Violinkonzert 1. Satz:*

Beispiele dieser Art kann namentlich der Violinspieler aufzählen. Die Violine besitzt die Bindungsfähigkeit zwischen weit entfernten Tönen, ihr Umfang ist grösser als derjenige der Singstimme.

L. Spohr: Violinkonzert Nr. 7 (op. 38) 1. Satz.

L. Spohr: Violinkonzert Nr. 9 (op. 55) 1. Satz.

Der Klavierspieler kann, ja muss die Bindung vortäuschen durch feine Anwendung des Pedals. Wie wenige Pianisten aber verstehen diese schwierige Pedalkunst! „Im Fuss liegt das Gefühl" könnte man mit einiger Uebertreibung sagen. Fingerspitzen und Fußspitzen müssen gleich feinempfindend sein. Der ganze Mensch muss musizieren, denn Musik kann geradezu körperlich gefühlt werden und nicht nur die Gehör-, sondern auch die Tastnerven müssen von äusserster Sensibilität beim Spieler sein, sollen die feinsten akustischen und dynamischen Unterschiede zur Geltung gebracht werden. Ueber die Kunst des Pedalgebrauchs beim Klavier gibt es einschlägige Schriften bekannter Pädagogen. Deren Studium wird sich jeder Klavierspieler, der ernste Ziele im Auge hat, angelegentlich sein lassen müssen. Beim Vortrage älterer Musik (aller Klaviermusik bis Mozart einschliesslich, ja auch noch z. B.

Hummel, der gar kein Freund des Pedals war*) sollte die Erinnerung daran, dass die alten Klavier-Instrumente, Klavierchorde, Kielflügel und selbst die ältesten Fortepiano, ein Pedal in unserem Sinn nicht hatten, unsere Klavierspieler von selbst auf eine Beschränkung im Pedalgebrauch hinweisen. Es wäre töricht, auf die Benützung des Pedals deswegen vollständig zu verzichten, ja es wäre ebenfalls nicht ganz historisch, denn die alten Instrumente hatten ihre registerartigen Züge oder Kniedrücker, aus denen dann die Vorrichtungen für die Füsse wurden, aber die mit der Zeit eingetretene Vorliebe für das Pedal, die Notwendigkeit seines ausgedehnten Gebrauchs bei Chopin, Schumann, Brahms u. a. haben nach und nach beim Vortrag Bach'scher, Mozart'scher u. s. f. Klavierwerke zu einer missbräuchlichen Pedal-Anwendung geführt, der entschieden gesteuert werden sollte.

Zum Phrasieren gehört das Erkennen der Eigenschaft jeder Note als Anfangs-, Mittel- oder Endnote der Phrase, oder als Verbindungsnote zwischen zwei Phrasen oder zwischen Phrasengliedern usw. Wer sich darüber vollständig klar ist, der darf sagen, dass er zunächst einmal von aussen her in die Komposition eingedrungen ist. Es gibt sehr wohl Fälle, wo man über den Bau der Phrasen verschiedener Meinung sein kann, Fälle, wo sich das Anbringen der Trennungspunkte nicht glattweg entscheiden lässt, dann aber wird die verschiedene Lösung doch immer gleich befriedigend sein. Mit den Gesetzen der musikalischen Logik und Sprachlehre dürfen wir nie in Konflikt geraten, wo es sich um Abteilen in Glieder handelt. Eine allzugrosse Anzahl von Phrasierungs- und Nuancierungsregeln aufzustellen, wie es z. B. der überdies ausserordentlich ver-

*) Man lese nach, was Karl Czerny als Ohrenzeuge über das Klavierspiel Beethovens, Hummels und Wölfl's zu berichten weiss. Die klaviertechnischen Beobachtungen des Etüdenfabrikanten sind lehrreich in mehr als einer Hinsicht, man findet sie bei L. Nohl, Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Stuttgart 1877.

dienstliche Mattys Lussy oder Jaques Dalcroze tun, ist nicht rätlich. Sehr vielen der in den betreffenden Werken zu findenden Beispielen liesse sich ein Gegenbeispiel gegenüberstellen, das die gegebene Regel aufhebt oder mindestens stark einschränkt. Was Jaques Dalcroze (Methode J. D. 3. Teil, 1. Band) in der „Anleitung für den Lehrer" (Seite 4) sagt, gehört zum Besten, was über diesen Gegenstand geschrieben wurde, bei der Aufstellung der Regeln verfällt Dalcroze jedoch allzusehr in das Detaillisieren. Da der Verfasser seine Beispiele sich selbst ausdenkt und keine Notenzitate bringt, erscheinen seine Regeln systematischer, als sie es in der Tat wohl sind. Es lassen sich eben nur Grundregeln für das Phrasieren, wie für den Vortrag überhaupt aufstellen, das weitere muss immer der Einsicht, dem Geschmack, den geistigen und technischen Fähigkeiten des Spielers überlassen bleiben.

Ganz dieselben Erscheinungen im grossen, wie wir sie bei der Phrase im kleinen beobachten, zeigt ein ausgedehntes Musikstück. Wie auch die einfachste Phrase ihren Höhepunkt aufweist, so können wir in jedem Satz einer Sinfonie oder Sonate die Stelle ausfindig machen, wo der stärkste Ausdruck zu treffen ist. Bei der Phrase kann es nur eine einzige Note sein, die wir als den wichtigsten Bestandteil, als den Kern erkennen, in dem grossen Sinfoniesatz ist es unter Umständen ein ganzer Teil. Bachs Fugen zeigen den Höhepunkt gewöhnlich gegen den Schluss hin, wo die Stimmenhäufung eintritt, in der klassischen Sinfonie ist die Steigerung in der Mitte, im sogenannten Durchführungsteil. Genau dieselben Wege, die der Komponist bei zwei einzelnen Phrasen einschlagen kann, wenn er sie entweder unvermittelt nebeneinander stellt, oder ineinanderschiebt oder durch ein Auftaktglied aneinanderkettet, stehen dem Tonsetzer bei den umfangreichen cyklischen Kompositionen offen. Das Häufigste ist hier, dass die einzelnen Sätze getrennt nebeneinander stehen. Jeder Satz bildet dann ein in sich vollständig ab-

geschlossenes Ganzes. So finden wir es fast durchgehends bei den älteren Instrumental- und Gesangswerken (Sonate, Sinfonie, Oper, Oratorium). Der geheime Zusammenhang ist meistens da, das äussere Band fehlt. Aber selbst den geheimen inneren Zusammenhang der einzelnen Sätze wird man in der ältesten Suite, Sonate oder Sinfonie nicht immer nachweisen können. Schon in der Tatsache, dass das Vertauschen der Sätze früher nicht selten war, liegt der Beweis für deren losen Zusammenhang. Nach und nach tritt die Neigung bei den Komponisten immer stärker hervor, die einzelnen Sätze ohne eigentliche Pause aufeinanderfolgen zu lassen. Die Pause darf jedenfalls nicht länger sein, als es die „Sinngliederungspause" sein muss, die fast nie fehlen darf, wo ein rascher Wechsel von Stimmung, Dynamik u. s. f. eintritt. *„Attacca", „attacca subito"* heisst dann der Vermerk, der in solchen Fällen zu finden ist. Schon Beethoven in seinen Klaviersonaten, im Violinkonzert, im Liedercyklus (op. 98), Mendelssohn im Violinkonzert, Schumann im A-moll-Konzert usw. lassen Satz auf Satz in dieser Weise aufeinanderfolgen. Mendelssohn geht im Violinkonzert noch weiter, wenn er am Schluss des ersten Satzes dem Fagott einen lang gehaltenen Ton (h) gibt. Mit diesen moduliert er in die Tonart des folgenden Andante (C-dur) und aus dem Halbtonschritt h-c bildet er durch Nachahmung (gis-a in den Violinen) ein Motivchen, das den Hörer in den langsamen Satz fast unvermerkt hineinführt. Hier ist die Pause überhaupt nicht vorhanden. In der Nachbeethoven'schen Zeit wird dieses Verfahren immer häufiger. Sinfonien und Konzertstücke werden scheinbar einsätzig, die Verknüpfung der grossen Teile wird immer fester und enger, aber auch die Uebersicht in demselben Masse schwieriger. Der Auftaktbildung bei Phrasen entspricht das Einlegen vorbereitender, an sich unselbständiger Sätzchen zwischen zwei ausgedehnten Teilen. Den kurzen Adagio-Einleitungen Haydnscher Sinfonien fällt nichts anderes als diese Auftaktrolle zu. Inmitten eines

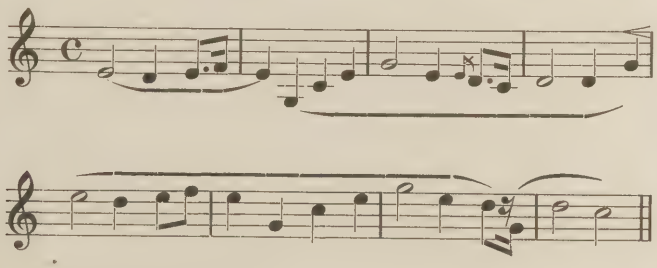
Stücks sehen wir ähnliche Bildungen z. B. bei Beethoven in der Sonate B-dur op. 106 (Largo vor der Fuge) oder in den Quartetten der späteren Zeit. Von einer ganz anderen Richtung her gelangte Richard Wagner ebenfalls zur Dehnung der Form und zu der Einsätzigkeit ganzer Akte. Im Grunde betrachtet ist es dieselbe Erscheinung, die wir bei Sinfonikern wie bei dem Meister der dramatischen Kunst sehen. Wen es reizt, den Entwicklungsgesetzen der Tonformen nachzuspüren, der wird noch manch andere interessante Punkte entdecken. Wenn wir die Musik als Tonsprache betrachten, so finden wir, dass sich die Welt diese Sprache in gleicher Weise zu eigen gemacht hat, wie der einzelne Mensch seine Muttersprache lernt. Das Erste sind die Laute, sodann kommen Wörter. Ist das Kind imstande, einen Satz zu bilden, so geschieht es in der primitivsten Form, Subjekt und Prädikat genügen ihm, um einen Gedanken auszudrücken. Das Merkmal eines von einem Kinde geschriebenen Briefes ist die Knappheit der einzelnen Sätze. Vom Hinüberleiten eines Satzes in den anderen hat das Kind kaum eine schwache Ahnung. Versucht es grössere Bildungen, so wird es sich zuerst verwickeln und den Faden verlieren und nur allmählich die nötige Vervollkommnung sich aneignen. Zeigt uns nun nicht die Geschichte der Tonformen einen dieser Erscheinung ganz ähnlichen Vorgang? Auch die Komponisten mussten sich Jahrhunderte hindurch die Sprachfähigkeit erst erwerben, ebenso aber auch mussten sie die Musikliebhaber erst zur Hörfähigkeit erziehen. Wort- und Tonsprache sind etwas ewig Bestehendes und doch Veränderliches, noch viel biegsamer als das Wortmaterial ist aber das Tönematerial. Indem wir es bei diesen kurzen Hinweisen auf die Verwandschaft von Musik und Sprache belassen, wenden wir uns noch einmal zurück zur Phrase.

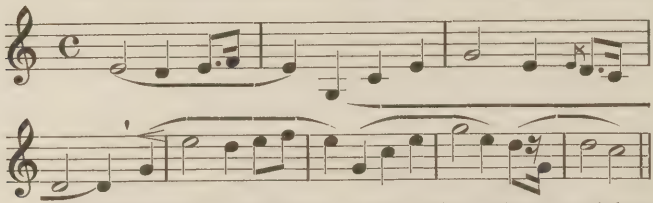
Wenn wir die Forderung aufstellen, dass jede Phrase als abgeschlossenes Ganze zu erkennen ist, wenn wir ferner es für nötig erklären, dass, ehe mit dem eigentlichen Studium

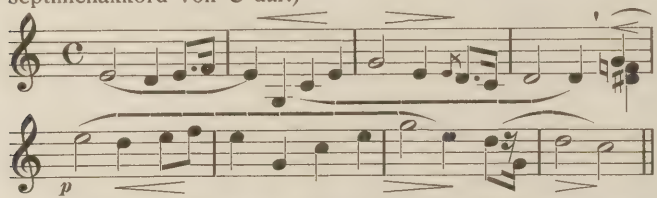
des Stücks begonnen wird, der Spieler vollständig über die Phrasierung sich klar wird, die nötigen Phrasierungszeichen anbringt, die etwa schon vorhandenen auf ihre Richtigkeit hin prüft oder allenfalls versetzt, so müssen wir andererseits eindringlich davor warnen, bei der Reproduktion des Stücks übertriebene Anwendung von Phrasentrennungspausen zu machen. Wir haben schon oben (Seite 77) davon gesprochen, dass jede Komposition aus kleinen Teilen und Unterteilchen besteht, dass sie aber nicht unter der Hand des Spielers zerbröckeln darf. Diese Gefahr liegt sehr nahe, und zwar gerade bei pünktlich verfahrenden Schülern. Diese fürchten zu wenig zu tun und verfallen dabei in den entgegengesetzten Fehler. Der eigentliche Zweck des Phrasierens — wir wiederholen, dass wir darunter zunächst das Interpungieren, nicht das Artikulieren oder die dynamischen Abstufungen verstehen — geht darauf hinaus, über den logischen Zusammenhang der Teilstücke Klarheit zu verschaffen. Jede Phrase muss einzeln herausgenommen werden können, beim Studium muss streng darauf gesehen werden, dass die Phrasen nicht verstümmelt werden. Wer sich im Vorlesen übt, wird nicht linienweise, sondern satzweise lesen. Wenn nun einmal diese Klarheit erreicht ist, wenn der Spieler den Zusammenhang eines Stücks bis ins kleinste hinein versteht, dann muss sich sein Blick auch wieder auf das Ganze richten. Phrasierungskommata-Striche oder -Pfeile erfordern keineswegs immer ein vollständiges Absetzen, wohl aber ist der Behandlung der Anfangs- und Endnoten an solchen Stellen immer die grösste Aufmerksamkeit zu schenken.

Beginnt die neue Phrase mit Auftakt, so hat die Regel über die Auftaktbehandlung verstärkte Geltung, beginnt sie auf schwerem Taktteil, so wird man die Schwere deutlicher als sonst fühlen lassen. Bei Instrumenten, welche ein Abnehmen des Tons ermöglichen (Singstimme, Blas- und Saiteninstrumente), müssen die Endnoten immer ein wenig zum Verklingen gebracht

werden. Förmliches Absetzen tritt ein, wo eine Phrase gänzlich neuen Inhalt bringt, oder auch, wo eine Wiederholung stattfindet. Bei den Klavierspielern besteht im allgemeinen die Neigung, die Phrasen zu verwischen, bei den Geigern kann man oft zu ängstliches Auseinanderhalten der Phrasen (mit Aufheben des Bogens) hören. Beides muss eben vermieden werden. Auch ohne Aufheben des Bogens lässt sich etwa ein mittelgrosser langsamer Satz (z. B. ein Adagio von Händel) auf der Violine gut vorgetragen denken, nicht aber, ohne dass die Endnoten jeder Phrase immer abnehmen (es sei denn, dass eine besondere dynamische Vorschrift das Gegenteil verlangt). Auch beim Klavier darf das Aufheben der Hand nicht als notwendige Forderung hingestellt werden. Dass man vom Phrasieren überhaupt nur bei einer Melodiestimme reden kann, dass es immer auf den Inhalt einer Stelle ankommt, ob wir sie als Phrase bezeichnen oder nicht, wurde schon eingangs dieses Abschnitts erwähnt. Jede Melodie, die wir hören, singen wir unwillkürlich mit. Beim Singen treffen wir die richtige Phrasierung am leichtesten. Nicht genug können wir daher das schon empfohlene Mittel des Vorsingens im Unterricht empfehlen. Wir meinen, wer sich den C-dur-Teil aus der Nocturne op. 48, I von Chopin singt, kann hier unmöglich so phrasieren, wie in einer gangbaren Ausgabe zu finden ist:



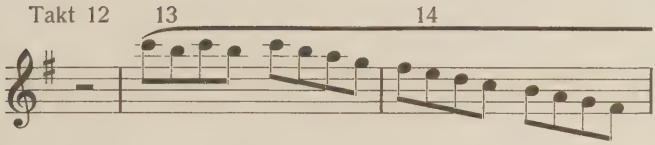
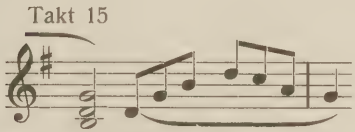
Ganz von selbst muss er auf die Einteilung kommen:

Die Darstellung der Phrase selbst erfolgt dann, nachdem die Phrasengrenzen einmal festgestellt sind, nach den Regeln der Dynamik und Artikulation, wobei wir nicht unterlassen dürfen, auch die Harmonie genauer anzusehen. Die Harmonisierung bietet bei der akzentuierten Note G eine Besonderheit, nämlich eine herbe Dissonanz. (Verschärfte Quinte im Dominantseptimenakkord von C-dur.)



Um diesem alterierten Akkord zu seiner vollen Klangwirkung zu verhelfen, lösen wir ihn von seiner Umgebung los. Vor dem letzten Viertel des vierten Takts setzen wir demnach ab erstens wegen des Phrasenschlusses, zweitens wegen des Akzents. Nach diesem selben Viertel tun wir das Gleiche wegen des plötzlichen Pianos. Den Akzent erkennen wir für notwendig wegen der fremdartigen Harmonie, wir würden ihn anbringen, auch wenn der Komponist es unterlassen hätte, ihn beizufügen. An diesem Beispiel glauben wir das Verfahren beim Phrasieren, wie wir es uns im Unterricht, vom Lehrer dem Schüler gezeigt und mit diesem besprochen denken, ungefähr erklärt zu haben. Die mündliche Unterweisung lässt natürlich eine

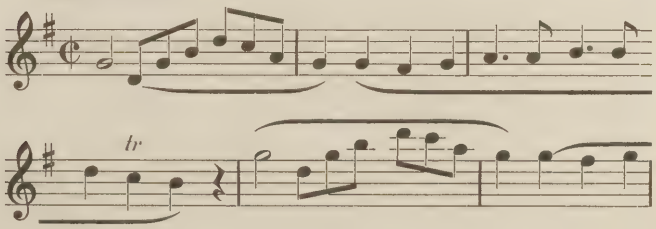
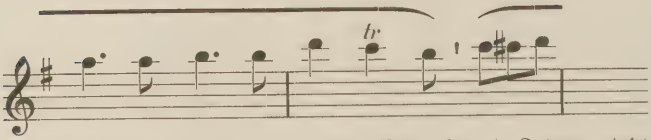
weit anschaulichere Verdeutlichung zu, als die schriftliche, namentlich durch das Hilfsmittel der Demonstration am Instrument durch den Lehrer und der Nachahmung von Seiten des Schülers.

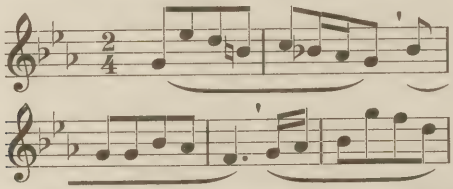
In seinem Titan macht Jean Paul einmal die Bemerkung, die Sprache sollte nicht aus der Grammatik, sondern die Grammatik aus der Sprache gelehrt werden. Ein treffliches Wort! Das Erlernen fremder Sprachen (und der eigenen) wäre mit viel weniger Schwierigkeiten verknüpft, wenn die Lehrer immer den von Jean Paul gezeigten Weg eingeschlagen hätten. Man kann geradezu sagen, dass noch nie jemand sich rühmen durfte, mit Hilfe der Grammatik allein es zum Beherrschen einer Sprache gebracht zu haben. Es ist mit der Musik ganz ähnlich. Was geschieht gemeinhin in der Musikstunde? Nachdem der Schüler technisch so viel gefördert ist, dass man ihm die Einstudierung eines Vortragsstücks zumuten kann, wird dieses Stück in so und so vielen Stunden auf mehr oder weniger kleinen Portionen verteilt von A—Z durchgenommen. Nehmen wir an, wir besehen in einer fremden Stadt ein sehenswertes Gebäude. Werden wir uns hier an die kleinen Teile halten, etwa von rechts nach links oder von oben nach unten gemessen quadratmeterweise sein Bild uns einprägen, oder stellen wir uns so, dass uns der Gesamtüberblick möglichst erleichtert wird? Sicher halten wir uns zuerst an das Grosse und gehen dann erst zu den Einzelheiten über. Genau so muss auch der Schöpfer eines Bauplans, eines Gemäldes, oder einer musikalischen Komposition verfahren. Hat etwa Beethoven seine Sonaten oder Sinfonien taktweise geschrieben, Masche an Masche gereiht wie die Strickerin mit der Nadel? Absurder Gedanke. Wie sagt Ludwig Richter? „Das Ganze muss eher da sein als die Teile, es ist das Erste und das Ursprüngliche, und das Einzelne muss sich daraus entwickeln, das ist naturgemäss“. Man wende nicht ein, dass wir ein Musikstück nicht anders anhören können, als eben von Anfang

bis zu Ende, wie es fertig aus der geistigen Werkstätte des Komponisten hervorgegangen ist. Wir haben es nicht mit dem Hören zu tun, sondern mit dem Reproduzieren, mit dem Erlernen. Der Hörer kann die Tausende von Tönen, aus denen sich ein Musikstück zusammensetzt, nur in der gegebenen Reihenfolge flüchtig an sich vorüberziehen lassen. Was er hört, wendet sich an sein Gefühl. Es wird aber doch nur Eindruck auf ihn machen, wenn der Spieler seine Sache vollständig bemeistert, wenn er seines Ausdruks absolut sicher ist. Dazu gehört tiefes Eindringen, klares Denken, gehört neben wahrer Empfindung und Schönheitssinn auch die Technik in der Beherrschung des Stoffs. Die Bedeutung der Phrasen, also der kleinen Bestandteile im grossen Organismus wird immer nur mit Beziehung auf dieses Grosse richtig verstanden werden. Erste Forderung bleibt daher jederzeit, sich das Ganze zuerst zu überschauen, bevor man zu den Teilstücken übergeht. Diesen Weg schlagen wir also beim Phrasieren oder Interpungieren ein. Wir suchen nach genauerer Gesamtübersicht die Hauptteile herauszufinden. Ist etwa ein Repetitionszeichen vorhanden, so gibt uns dasselbe genau den Fingerzeig, dass an dieser Stelle ein Haupt- oder Unterteilschluss ist. Das Gleiche ist der Fall, wo eine Repetition ausgeschrieben ist. Sehr wichtig und unerlässlich ist jedoch die Untersuchung darüber, wie die Wiederholung, sei sie nun ausgeschrieben oder nicht, vom Komponisten eingeleitet wurde. Sehr häufig wird von einem Teil in den andern (oder gleichen) eine Ueberleitung hineinführen. Diese Ueberleitung, mag sie nun aus einer einzigen Note oder aus einer ganzen Taktreihe bestehen, muss immer als zum folgenden Teil gehörig aufgefasst werden, vor und nicht nach ihr hat das Interpungieren stattzufinden. Es heisst den Zusammenhang zerreissen, wenn wir in der Sonatine G-dur op. 49, II von Beethoven vor Wiedereintritt des Hauptthemas (15 Takte nach dem Repetitionszeichen des 1. Satzes) ein Interpunktionszeichen anbringen.

Hier beginnt der neue Teil unverkennbar mit dem 15. Takt, in den vorhergehenden Takten wird aber der Anlauf zum Thema genommen, daher sind diese zu dem folgenden neuen Teil hinzuzurechnen. Die Interpunktion ist demnach v o r diese Anlauftakte zu setzen. Da nun in der rechten Hand (Takt 12) eine Pause ist, erübrigt sich in diesem Falle das Anbringen einer besonderen Gliederungspause, es genügt vielmehr der Legatobogen.

Schon schwieriger ist das Abgrenzen in kleinere Abschnitte. Aber auch hier sind immer nur 3 Hauptarten von Möglichkeiten denkbar: 1. Pause oder Fermate. 2. Einfaches Nebeneinanderstellen. 3. Verbindung (Auftakt).

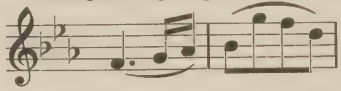
Für die beiden ersten Arten finden wir wieder in Beethovens op: 40, II ein Beispiel.

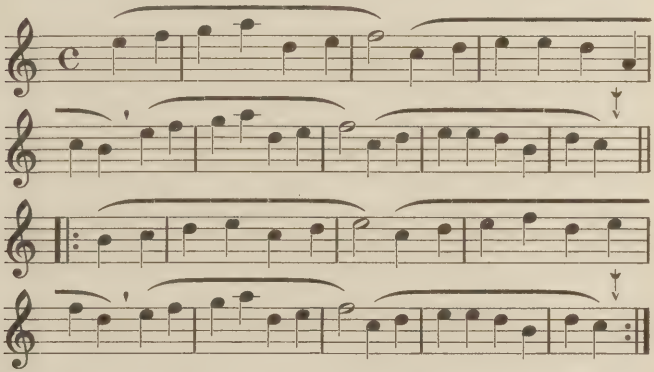
Rechte Hand.



Zwischen dem vierten und fünften Takt des 1. Satzes steht schon im Original die Pause, also das Notenschriftinterpunktionszeichen, im 8. Takt findet in direktem Anschluss an die Endnote h des ersten Themas der Einsatz eines neuen Gedankens statt. Hier können wir das Phrasierungszeichen (') setzen, obwohl es bei unserer Schreibart (h von c getrennt) nicht unbedingt nötig ist. Die dritte Art ersehen wir z. B. aus Nr. 14 der Lieder ohne Worte von Mendelssohn:

Beginn ohne Auftakt, Fortführung im 2. Takt und Wiederholung des ersten Gedankens im 4. Takt mit Auftakt. *).

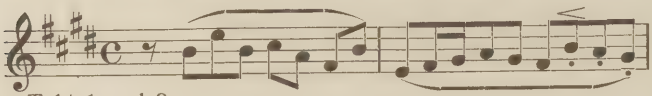
Auch hier können wir uns im zweiten Takt des Kommas bedienen, obwohl es wiederum der Schreibart des Achtels b wegen nicht notwendig ist. Anders im vierten Takt. Die beiden Sechzehntel g und as könnten, auch wenn sie zu dem vorangehenden f gehörten, nicht anders geschrieben werden, als wir sie vor uns sehen. Hier ist ein besonderes Phrasierungszeichen eine Notwendigkeit. Wir wählen das Komma der leichten Trennung wegen, die nach f zu machen ist.

*) Die ältere Petersausgabe zeigt folgende Phrasierung (4. und 5. Takt)



Die äusserst anschaulichen Fermaten zwischen kurzen Teilabschnitten findet man z. B. in Schumanns Jugendalbum Nr. 4 und 11, überhaupt gibt es wohl in der ganzen Literatur keine Sammlung von Klavierstücken, die gleich geeignet ist, einen Schüler die Regeln der Phrasierung und ihre Anwendung zu lehren und zugleich ihm eine solch gehaltvolle geistige Nahrung zu bieten, wie diese poesiereichen, nur Schumanns beste Seiten wiederspiegelnden Stimmungs- und Charakterbilder für das Pianoforte. Ein solch klar gestaltetes Stück wie Nummer 5 des „Jugendalbums" kann auch dem jüngsten Anfänger in die Hand gegeben werden, die Anforderungen, die es an die Fassungskraft des Schülers stellt, sind gewiss nicht gross. Um zu zeigen, um was es sich handelt, weise der Lehrer auf die Aehnlichkeit der Klaviermelodie mit einem Gedicht hin, auf die übereinstimmende Länge der Verse hier wie dort, auf die Verbindung mehrerer Verszeilen zur Strophe u. s. f. ***R. Schumann op. 68, V.***

(Mit ' bezeichnen wir die leichte, mit ↕ die stärkere Atmung.)
Um die dringende Notwendigkeit der Phrasierung zu zeigen, lasse man die Melodie auch singen. Wie beim Gesang geatmet

werden muss, so muss der Spieler am Instrumente genau an derselben Stelle wie der Sänger die einzelnen Phrasen abtrennen.

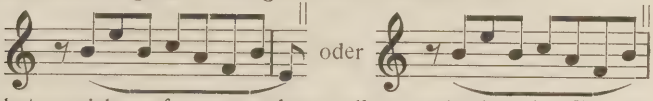
Viel schwieriger hinsichtlich der Phrasierung sind die im gebundenen Stil geschriebenen, meist in unausgesetzter Bewegung sich abspielenden Werke eines Bach und der ihm stilistisch verwandten Tonsetzer. Eine Erleichterung liegt aber wieder in der häufigen Wiederholung des Themas, das bei jedesmaligem Auftreten in irgend einer Stimme, Lage oder Tonart, auch wenn es in Vergrösserung, Verkleinerung oder Umkehrung erscheinen sollte, immer dieselbe Phrasierung aufweisen muss. Breitkopf und Härtel's Volksausgabe der Klavierwerke Bachs (I. Band, Seite 7) zeigt beim Präludium Nr. 5 folgenden Anfang nach der Bezeichnung von Reinecke:

Takt 1 und 2

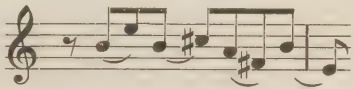
Der fünfte Takt dagegen stellt sich folgendermassen dar:

Takt 5

Man ist versucht, es geradezu als Glück zu bezeichnen, dass Fehler und Inkonsequenzen dieser Art vorkommen. Tatsächlich gibt es im Unterricht kein geeigneteres Demonstrationsmaterial als solche verschieden phrasierte Takte. Nun soll der Schüler selbst wählen und urteilen. Was scheint ihm natürlicher? Wird er die erste Lesart nach der zweiten ändern, oder umgekehrt? Er hat die Wahl zwischen der Zerlegung in zwei Hälften, die durch den Taktstrich abgegrenzt sind oder zwischen zwei Teilen, bei denen jedesmal die erste Note des

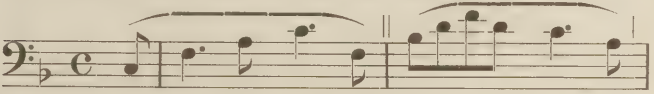
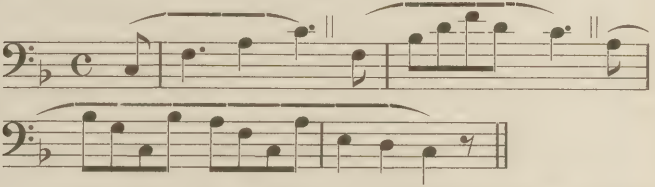
folgenden Taktes noch hereinzuziehen ist. Beides zugleich ist nicht möglich. Was gibt einen besseren Sinn:



hat er sich zu fragen, sodann soll er auch über das Warum sich Rechenschaft ablegen. Die Antwort sollte ihm nicht allzuschwer fallen. Durch den Beginn des Themas auf dem zweiten Achtel ist die Auftaktbildung im kleinen unverkennbar deutlich gemacht. In seine allerkleinste Bestandteile zerlegt wird das Thema sich so ausnehmen:

Selbst diese übertrieben detaillisierte Ausführung ist einer auftaktlosen noch vorzuziehen, bei welcher ein Motivglied (das letzte) einfach willkürlich abgeschnitten wird. Darauf aber läuft alles beim Phrasieren hinaus, in logischer Weise zu interpungieren, nicht darauf, um in der Sprache der Grammatik zu reden, — ein Wort, oder gar ein Wortteil aus seinem Zusammenhang zu reissen. Wir müssen etwa zu Werke gehen, wie wenn wir ein mit wechselndem Versmass in fortlaufender Weise geschriebenes Gedicht in Verse einteilen müssten. So wenig ein zerstückeltes Wort den mindesten Sinn geben kann, so wenig kann einem zerstückelten Motiv ein Sinn abgewonnen werden. Keine Phrase lässt sich denken, die nicht ihre Trennpunkte hat, sie mögen nun deutlich oder verborgen sein. Mag man es nun für nötig halten, diese Trennpunkte deutlich oder nur wenig merklich hervorzuheben — nach genauen Vorschriften kann nicht verfahren werden — so darf man doch nie die Trennpunkte versetzen, denn das heisst der Phrase den Lebensnerv abschneiden, tote Bruchstücke aus ihr machen, mit denen nichts mehr anzufangen ist.

Erst nachdem sich der Schüler die Melodie fehlerlos eingeprägt hat, lässt man ihn die Unterstimme dazu mitspielen. Hier zeige man nun, wie die Begleitstimme teilweise die Melodie unterstützt, also mit ihr in gleicher Richtung geht, oder wie sie ihren eigenen Weg einschlägt. Trennungen sind in Begleitstimmen, namentlich wenn sie figurativ sind, viel seltener, als in der Melodie, begleitende Stimmen sind sogar meistens als Bindemittel aufzufassen. Ist in der Melodie eine Zäsur, so geht doch meistens die Begleitung weiter, wodurch dann im ganzen der Fluss ununterbrochen bleibt, die Stockung also vermieden wird. Wir zerreissen gefühllos eine Melodie, wenn wir zu lange Pausen machen oder zu viele anbringen oder wenn wir in der laufenden Begleitstimme jede Atmung in der Melodie mitmachen wollen, wir schachteln aber sinnlos Teilstück auf Teilstück aufeinander, machen aus der schöngegliederten Melodie einen undurchdringlichen Knäuel, wenn wir die Phrasierung ganz unterlassen. Durch solche und ähnliche Betrachtungen kann im Musik-Unterricht der Anfänger zum Denken erzogen werden, bei richtiger Auswahl des Materials wird es der Schüler bald dazu bringen, selbständig zu phrasieren. Ein eigentliches Eindringen in die Sache, nicht nur ein äusserliches Sichaneignen technischer Handgriffe lässt sich gar nicht anders erreichbar denken als auf diese Weise, weil der Schüler dabei selbständig mitarbeitet, nicht nur der empfangende, sondern der mitsuchende Teil ist. Dann wird auch der Mangel an guten Phrasierungsausgaben weniger stark empfunden werden, denn wenn nur der Schüler zu überlegen und zu prüfen angefangen hat, so wird er leicht die unrichtige Phrasierung der folgenden Stelle entdecken, die der Nummer 10 von Schumanns Jugendalbum (Ausg. Durand, Paris) entnommen ist:

4

Gewöhnt er sich daran, beim Zerlegen der Melodie zuerst sehr lange Atmungspausen auch bei Phrasengliedern zu machen — was jedoch immer nur als vorläufiges Hilfsmittel zum Erkennen der Gliederung angeraten wird und nicht zur Gewohnheit werden darf — so wird es ihm unmöglich sein

zu phrasieren, statt des richtigen

Haben wir die logischen Interpunktionszeichen richtig angebracht, so werden wir vor den allerschlimmsten und unverzeihlichsten Fehlern beim musikalischen Vortrag bewahrt bleiben, vor der Undeutlichkeit und Verworrenheit. Wir verstehen den Zusammenhang und überschauen den Aufbau eines Stücks. Hier ist noch vieles im Unterricht gut zu machen. Das Bevorzugen einer schon deutliche Spuren des Veraltens zeigenden Generalbass-Harmonielehre hat zur Folge, dass der Schüler in einem Klavier- oder Violinstück nur Akkorde und nichts als Akkorde sieht. Es ist nicht seine Schuld, es ist die Schuld der Methode. Die Generalbasslehre wird aber einmal ganz über den Haufen geworfen werden, so gut wie es mit der alten Solmisationslehre geschah. Aber nie und nimmer können wir eine Phrasierungslehre entbehren, denn Musik schreiben, Musik spielen, ohne zu phrasieren, ist gar

nicht denkbar. Mit trockenem Regelwesen kann die Phrasierungslehre nun allerdings sehr wenig aufwarten. Darin liegt auch ein Hauptgrund, warum ihr so ängstlich aus dem Wege gegangen wird. Ein kompliziertes System der Phrasierungskunde wäre ein Verbrechen gegen den heiligen Geist der Tonkunst, ein nicht geringeres Verbrechen ist aber die Indifferenz der Musiklehrer, die mit nicht allzuhäufigen Ausnahmen in der gewohnten Gangart verharren. Für die Wahl des Uebungsstoffes sollte weniger als bisher der technische Schwierigkeitsgrad bestimmend sein, mindestens ebenso wichtig wie die Frage nach den technischen Anforderungen ist die Frage nach den Schwierigkeiten der Darstellung eines Stücks, hauptsächlich nach denjenigen der Phrasierung. Im allgemeinen wird zu viel nach schwierigen Stücken gegriffen, jeder will nach dem höchsten langen, das eben immer wenigen erreichbar bleibt. Die Interesselosigkeit so vieler Schüler, die ihre Musikstunde nur aus Gewohnheit oder unter dem Zwange der Schule besuchen, könnte durch nichts sicherer beseitigt werden, als dadurch, dass jeder Klavier-, Violin- oder Gesanglehrer einen Teil der Lektion auf das Besprechen des Vortrags, speziell der Phrasierung verwendet. Eine gelegentliche Bemerkung des Lehrers genügt nicht, dazu ist der Gegenstand viel zu wichtig, das Stoffgebiet der Phrasierung viel zu ausgedehnt. Man trenne das Technische zunächst einmal ganz ab vom Phrasieren und verweise den Schüler ganz allein auf die Melodiestimme, die er — im Klavier mit Hinweglassen aller anderen Stimmen — zuerst im vollen Zusammenhange, dann von den grösseren Teilstücken zu den kleineren übergehend, in Bruchstücken zu spielen hat. Das Anbringen jeder Zäsur, jeder Sinngliederungspause hat nur unter Erklärung und Begründung zu geschehen, dabei soll der Schüler selbst, seinem eigenen Gefühle folgend, die Abteilung in Phrasen vornehmen, der Lehrer ihn hiebei nicht mehr unterstützen, als eben unbedingt nötig ist.

VIII. Vom Tempo

Wir haben in den vorausgegangenen Kapiteln von der Modifikation des Tons in dynamischer Beziehung, vom Artikulieren und vom Phrasieren gesprochen. Es fehlt nun noch das äusserst wichtige Hilfsmittel der Tempomodifizierung, die freie Behandlung des Zeitmasses, die, mit dem richtigen Gefühl angewandt, vielleicht mehr noch, als die Phrasierungs- und Artikulierungsfeinheiten es vermögen, eine unmittelbar packende Wirkung ausübt. Es ist geradezu auffallend, wie ein leichtes Beschleunigen oder ein geringes Zurückhalten des Tempo das vielleicht schon etwas abgeschwächte Interesse des Hörers wieder aufzuwecken imstande ist. Gleichmass im Tempo ermüdet noch mehr, als Gleichmass in der Stärke. Wer hat sich nicht schon selbst darüber ertappt, wie seine Gedanken während des Vortrags eines längeren Musikstücks in die Ferne schweiften, nach und nach ganz entflogen, bis sie plötzlich in einem Augenblick wieder sich einstellten und der abgerissene Faden wieder angeknüpft war? Dann war es wohl immer die gleichmässig stete Bewegung, die, verbunden etwa noch mit rhythmischer Gleichmässigkeit, das Gefühl der Monotonie entstehen liess, woraus bald das Gefühl der Langeweile wurde, während die Aenderung im Tempo uns diesem Gefühl mit einem plötzlichen Ruck entriss. Es handelt sich beim Tempo um drei Dinge für den Spieler. Einmal um das Auffinden des richtigen Schnelligkeitsgrades, also um das Fassen des Grundtempo, zweitens um das Beharren in dem einmal eingeschlagenen Tempo, folglich um das, was man auch „Im Takt spielen" nennt, zuletzt um die Abweichungen vom Grundtempo. Was die erste Forderung betrifft, so kann durch Metronomangabe die absolute Geltung der Noten angezeigt werden, Zweifel über den Schnelligkeitsgrad können in einem solchen Falle nicht entstehen. Eine nicht gerade absolut genaue, aber doch ziemlich deutliche Angabe für die Schnelligkeit haben

wir in einer Reihe von stehenden Tempobenennungen, wie *Adagio, Andante, Allegro,* die, von Italien ausgegangen, nach und nach überall Eingang gefunden haben. Eine wesentliche Vermehrung erfuhren diese Tempobezeichnungen nach beiden Richtungen hin durch neu hinzugekommene Ausdrücke wie *Moderato, Largo, Vivace, Presto* usw., sowie deren Verstärkungen und Abschwächungen z. B. *Prestissimo, Allegretto, poco Andante* (das sich dem *Allegretto* nähert), *molto . . .*, *quasi . . .*, *più . . .*, *poco . . .*, *meno . . .*, u. s. f. Mit den zuerst auftretenden Bezeichnungen wie *Adagio* u. s. f. wurde zunächst kein anderer Sinn verknüpft, als eben der engere Sinn des Tempohinweises. Nach und nach aber knüpfte man daran noch eine andere Bedeutung, nämlich die des Charakters eines Tonstücks. Schon in dem früher häufig gebrauchten *„Tempo giusto"* ist es ausgesprochen, dass jedes Tonstück seinen besonderen Charakter und damit auch sein besonderes Tempo hat, mehr noch ist dies bei Ausdrücken der Fall wie *Vivace, con brio* und anderen. Das sind nun nicht mehr allein Schnelligkeitsbezeichnungen, sondern zugleich ist damit die Charakterisierung des betreffenden Tonstücks angedeutet. Dass in langsamen Sätzen Gefühle der Trauer, des Schmerzes oder der Andacht sich wiederspiegelten, in raschen Sätzen Freude, Jubel und ähnliche Empfindungen zum Ausdruck kamen, war in Zeiten, wo für den Komponisten noch in jeder Beziehung eine gewisse Gebundenheit herrschte, ein von Schule zu Schule sich forterbendes, ungeschriebenes Gesetz. Und dieses Gesetz braucht wohl nicht erst die Begründung durch Formeln der Theoretiker. Der einfache Naturmensch wird, wenn er seiner Freude Ausdruck geben will, im Reden oder Singen seine Sprache beschleunigen, dagegen beim tiefen Schmerz, der ihn im Innersten packt, nur mühsam Worte finden. Empfindung ist die Mutter der Musik (*accentus mater musices).* — Die Wahrheit dieses alten Lehrsatzes zeigt sich auch hier wieder. Selbst mit Rhythmen verband man die

Vorstellung oder Schilderung gewisser Charaktereigenschaften und Stimmungen. Erst die Komponisten späterer Zeit machten sich von der Tradition mehr und mehr frei und erweiterten dadurch das Gebiet der Ausdrucksmöglichkeiten in der Musik. Dass auch in schnell fliessenden Sätzen die Klage und der Schmerz geschildert werden können, und dass innerhalb ein und desselben Satzes die Stimmung nicht unbedingt durchaus dieselbe bleiben müsse, diese Erkenntnis verdanken wir den direkten Vorläufern unserer Klassiker.

Bei einigen der genannten Ausdrücke ist im Laufe der Zeit eine Aenderung ihrer Bedeutung eingetreten, es sind daher die Meinungen über diese Bedeutung heute noch geteilt. Auf poco Andante wurde schon hingewiesen, es bedeutet eine Beschleunigung, nicht eine Dehnung des Andante. Dass die Andante-Sätze (von andare gehen, behaglich schlendern) des 18. Jahrhunderts durchschnittlich schneller genommen wurden, als wir heute das Andante nehmen, kann als sicher ausgemacht gelten. Immer noch herrscht Unklarheit über das Andantino. Sprachlich ist es die Verkleinerungsform von Andante, bedeutet also wohl „ein kleines Andantesätzchen", ohne dass damit im Zeitmass eine Aenderung zu geschehen hätte. Aehnliche Formen wie Andantino sind: Violino (die kleine Form der Viola), Flautino (die kleine Flöte), Pianino, Scherzino usw. Wenn nun auch die Wortbildung „Andantino" an sich keinen näheren Fingerzeig für Aenderung der Tempo-nahme gibt, so ist doch zweifellos, dass unter den Musikern die genannte Bezeichnung als Tempobezeichnung aufgefasst wurde. Ausdrücklich sagt Rousseau in dem schon mehrfach angeführten Dictionnaire, dass Andante dem französischen Gracieusement am nächsten kommt, Andantino dagegen etwas langsamer zu nehmen ist.

Für das Studium und für die Wiedergabe alter Musik ist diese Definition überaus wichtig. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, dass nach und nach eine veränderte Auffassung

über die Bedeutung des Andantino sich geltend gemacht hat und zwar im entgegengesetzten Sinn, als dem, welchen wir aus des französischen Theoretikers Erklärung herauslesen. Die Umänderung in der Auffassung mag etwa vom ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts ab datiert werden. Während nun durch die Diminutivform von Andante ursprünglich eine Verlangsamung gefordert wurde, geschah das Gegenteil durch die Diminutivform des Largo. Larghetto ist, als Tempovorschrift genommen, ein rascheres Largo, Allegretto ein langsameres Allegro. Wenn man Andante als ursprünglich zu den mässig bewegten Tempi rechnet, — es ist das dritte der fünf italienischen Grundtempi, wenn wir mit dem langsamsten beginnend zählen, so finden wir, dass die Diminutivform der raschen Tempi eine Verlangsamung, die Diminutivform der langsamen Tempobezeichnungen eine Beschleunigung zur Folge hat. Darnach hätte man folgende Reihenfolge zu beobachten: I. *Largo, Larghetto.* II. *Adagio, poco Adagio.* III. *Andantino, Andante, poco Andante* IV. *Allegretto, Allegro.* V. *Presto, Prestissimo.* Rousseau, der nicht nur ein genauer Kenner der französischen, sondern auch der italienischen Musik war, kann gewiss als zuverlässiger Gewährsmann betrachtet werden, man kann bestimmt annehmen, dass er über den damaligen Gebrauch aufs beste Auskunft geben konnte. Interessant ist es, wie er die italienischen Ausdrücke ins Französische übersetzt, was aus folgender Gegenüberstellung ersichtlich ist:

Largo - Lent
Adagio - Modéré
Andante - Gracieux
Allegro - Gai
Presto - Vite.

Auffallend ist *Modéré* für *Adagio*. Dass diese Begriffe damals schon als ziemlich dehnbar galten, geht aus einer andern Stelle hervor, wo das *Modéré* als dem *Andante* entsprechend bezeichnet wird.. Die nach und nach entstehende

Unklarheit, die verschiedene Auslegung ein und derselben Bezeichnung in verschiedenen Ländern, ja selbst an verschiedenen Orten ein und desselben Landes war ein Mißstand, dem die Erfindung des Metronoms*) bis zu einem gewissen Grad abgeholfen hat. Für Bestimmung des Grundtempo besitzt das Metronom seinen unzweifelhaften Wert, als mechanischer oder automatisch arbeitender Taktstock hat es ebenso unzweifelhaft schon viel Schaden angerichtet, der wahre Künstler kann seiner immer entbehren. Wenn schon zu der Zeit, da die Komponisten nur eine spärliche Zahl von Tempoangaben benützten, eine Verwirrung oder wenigstens Unsicherheit in der Auslegung entstand, so war dies später erst recht der Fall. Die Komponisten mussten also danach trachten, durch nähere Bestimmungen und Beifügungen zu den traditionellen Ueberschriften oder durch Erfindung ganz neuer Tempoangaben möglichste Klarheit herzustellen. Mozart begnügt sich beispielsweise in den meisten Fällen bei seinen raschen Sätzen mit der Angabe *Allegro*. Er drückt sich aber doch auch genauer aus mit *All. aperto (apporto), molto A., A. assai, A. moderato, A. maestoso, A. con spirito, A. grazioso, A. vivace,* jedoch lange nicht so häufig als Beethoven. Gleich die Werke mit den ersten Opuszahlen zeigen bei diesem das einfache Allegro nur ganz selten. Der leidenschaftliche Charakter dieser Musik erforderte auch für die Tempoangabe eine temperamentvolle Bezeichnung. Diese fand Beethoven in dem mit besonderer Vorliebe von ihm gebrauchten Allegro con brio (bei Mozart wohl nur einmal, in einer Arie des Osmin nachzuweisen). Dann aber findet man bei dem Meister Bezeichnungen wie *Allegro risoluto, A. con fuoco, A. energico, A. con*

*) Dass das Metronom Mälzl's einen älteren Verwandten in einem mechanischen Taktschläger hat, ist wohl wenig bekannt. In Adlung's „Musikalische Gelahrtheit" ist zu lesen: „Christoph Semler hat ein Instrument gemacht, welches bey der Musik den Takt schlägt, und die Stelle eines Präfekts vertritt". Dieser Semler starb 1722.

brio ed appassionato, die alle auf ein Anfeuern der Spieler hinzielen, oder das *Allegro cantabile, A. piacevole, A. scherzando, A. comodo* usw., womit schon der Stimmungsgehalt der betreffenden Sätze andeutungsweise geschildert ist. Deutsche Bezeichnungen, die später immer häufiger werden*), kommen ebenfalls bei Beethoven, ja auch bei Mozart vor, am häufigsten in Liedern, bei Beethoven aber auch in seinen Klaviersonaten (op. 81 a, 90). Während die Komponisten der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ziemlich frei in der Auswahl der Tempobezeichnungen vorgehen, scheinen sich in neuester Zeit wieder stehende Ausdrücke herauszubilden, die aber den alten italienischen Tempi aufs engste verwandt sind, so dass schliesslich nicht einzusehen ist, warum nicht zu diesen zurückgegriffen werden sollte. So macht der Dichter-Komponist des Musikdrama *Ferwahl,* Vincent d'Indy, im Klavierauszuge darauf aufmerksam, dass er 4 Haupttempi anwendet: langsam — gemässigt — belebt — lebhaft, worin jedes sich wieder in Nebentempi teilt z. B.: äusserst langsam, sehr langsam, langsam, ziemlich langsam, mässig langsam u. s. f., im ganzen 15 Tempi. Setzen wir für „langsam" Andante, so lässt sich mit Beibehaltung der bekannten italienischen Sprachbezeichnungen jede der innerhalb dieses Grades von Schnelligkeit vorkommenden Abweichungen ebenso genau angeben, wie im Deutschen. Eine Notwendigkeit, für diese Ausdrücke auf das Italienische zu verzichten, das in der Musik nun einmal eine ähnliche Rolle spielt, wie das Englische im Handel, oder die französische Sprache unter den Diplomaten, kann schwerlich nachgewiesen werden, doch entspricht das immer häufigere Vorkommen deutscher und französischer Ausdrücke zweifellos dem Zug der Zeit.

So praktisch die Erfindung des Metronoms war, so darf doch sein Wert selbst nur als Tempoangeber nicht überschätzt

*) Siehe Seite 34.

werden. Ist es doch zur Genüge bekannt, dass selbst ein Beethoven die von ihm stammende Metronomisierung bei späterer Nachprüfung wieder änderte. Das rührt von der schon eingangs (s. Abschnitt I) geschilderten Unmöglichkeit für den Musiker her, ein Stück zweimal — oder gar noch öfters — vollständig gleich wiederzugeben. Die augenblickliche Stimmung ist von dem grössten Einfluss auf den Spieler, und der Stimmung ist jeder unterworfen, er mag sich dessen bewusst sein oder nicht. Bis zu einem gewissen Grade erträgt sogar jedes Stück eine Dehnbarkeit des Tempo, es sei denn der Präsentiermarsch, dessen Tempo der Musikmeister mit dem Sekundenmesser in der Hand, angibt. Stücke, die sich aus vollständig gleich langen Notenwerten zusammensetzen, ertragen unter Umständen ohne jeden Schaden verschiedene Zeitmasse. Dieselben Choräle, die man in unseren Kirchen sehr gemessen und gedehnt gesungen hört, verlieren nichts von ihrer Wirkung, wenn man sie fast um die Hälfte schneller nimmt. Man braucht nur die Probe zu machen. Wir haben von bedeutenden Interpreten Beethovensche Sinfoniesätze (z. B. das Scherzo der Eroica), mit gänzlich verschiedener Temponahme gehört und trotz dieses auffallenden Unterschieds jedesmal gleich starke Eindrücke davon bekommen. Selbstverständlich gibt es unverletzbare Grenzen, über die hinaus und unter welchen hinweg auch der geistvollste Interpret nicht ungestraft gehen kann, aber einen unverrückbaren Grenzpunkt gibt es beim Tempo nicht, kann es nicht geben, für den Musiker so wenig wie für den Schauspieler. Auch dieser wird sehr wohl darauf bedacht sein, hier zurückzuhalten, dort zu beschleunigen, im übrigen aber wird er weniger mit Berechnung vorgehen, als sich von dem Inhalt und den Worten seiner Rolle leiten und tragen lassen. Das, was der Musik an Bestimmtheit des Ausdruckes im Vergleich zu der Sprache abgeht, muss sie nun allerdings durch strengere Gemessenheit der Bewegung (Takt und Tempo) ersetzen, mehrstimmige Musik verlangt ja

geradezu haarscharfes Übereinstimmen der einzelnen Stimmen im Schnelligkeitsgrad, aber die Forderung, dass ein und dasselbe Stück immer und zu jeder Zeit in ganz gleichem Tempo gespielt werden müsse, ist nur eine theoretische Fiktion. Deutlichkeit geht aber der Schnelligkeit voran, über diesen Punkt wird allgemeine Einigkeit herrschen. Wir ertragen bei einem raschen Satz noch eher ein Grundtempo, das etwas breiter ist als es die Metronomisierung anzeigt (wenn nur die Differenz nicht gar zu auffallend ist), als dass wir dem Spieler Verwischen der Passagen hingehen lassen. Für denjenigen also, der noch gegen Schwierigkeiten beim Beherrschen eines Instrumentes anzukämpfen hat, und das wird beim Studium eines Stücks mehr oder weniger immer der Fall sein, kommt die Frage nach der Schnelligkeit zunächst nicht in erster Linie in Betracht. Das gewählte Zeitmass muss immer noch das Festhalten des Tempo innerhalb des Stücks ermöglichen. Erst wenn die technischen Hindernisse beseitigt sind, kann die genaue Feststellung des Tempo erfolgen. Was ist nun hierfür — für dieses Festhalten — massgebend? Natürlich der Charakter des Stücks. Man höre sich aber das Urteil zweier Kenner über ein und dasselbe Stück an! Wird es ganz gleich ausfallen oder wird sich nicht vielmehr die Verschiedenheit der Auffassung geltend machen? Jeder wird den Charakter wieder etwas anders deuten, wenn auch über den Grundcharakter keine Meinungsverschiedenheit entstehen mag. Das Herausfinden des passenden Tempo erfordert einen feinen Spürsinn und nur bis zu einem gewissen Grade kann man dabei von Überlegung reden, wie sie etwa beim Phrasieren notwendig ist; beim Tempo hat mehr der Instinkt zu entscheiden. Trifft auch dieser das Richtige keineswegs immer unfehlbar, so wird doch, wer sich von ihm leiten lässt, vielleicht seltener fehlgreifen, als wer mit dem Metronom anrückt und die Zeitdauer der Takteinheiten von der Skala des mechanischen Apparates abliest.

Man kann so weit gehen und die Behauptung aufstellen, es liegt ausserhalb der Möglichkeit, mit der Exaktheit eines Uhrwerks ein Tempo in einem längeren Satz einzuhalten. Es gibt in der Praxis der Musik keine absolute Reinheit und kein absolutes Festhalten des Zeitmasses, nur theoretisch lässt sich die Forderung akustischer Reinheit und metronomischer Genauigkeit stellen. Dem Ziele dieser Forderung möglichst nahe zu kommen, muss freilich das Bestreben jedes Musikers sein, aber ganz erreichen wird es keiner, und so widerspruchsvoll es klingen mag, fügen wir hinzu, soll es auch keiner. Man kann die taktmässige Bewegung innerhalb eines Musikstücks am besten mit dem Pulsschlag vergleichen. Wie aber die Pulsfrequenz fortwährendem Wechsel durch äussere oder innere Einflüsse (Temperatur, Affekte) unterworfen ist, so ist es mit dem Tempo. Auch innerhalb des vom Metronom verlangten Zeitmasses, das eigentlich nur der mittleren Geschwindigkeit entspricht, gibt es noch kleine Varietäten, die, hätten wir einen Pulsschreiber, einen Sphygmographen, durch einen solchen Apparat aufgezeichnet werden könnten.

Nur ganz im allgemeinen gesprochen lassen sich Hinweise auf die Vorliebe dieses oder jenes Komponisten für langsame oder schnelle Tempi geben. So erträgt Mendelssohn in den raschen Sätzen schnelle Tempi viel eher als Schumann oder Brahms, Mozart mehr als Bach. Die Gründe hiefür sind verschiedenster Art. Für das Tempo kann die Stimmenanzahl, die Stimmbewegung, die Notierung, die Dauer eines Satzes mitbestimmend, vor allem muss aber natürlich der Charakter des betreffenden Stücks ausschlaggebend sein. Je komplizierter ein Satz in rhythmischer Hinsicht ist, namentlich noch, wenn den einzelnen Stimmen Selbständigkeit zugesprochen werden muss, um so mehr ist mit Vorsicht in der Wahl des Schnelligkeitsgrades zu verfahren. Da nun Klarheit ein besonderes Merkmal der Mendelssohnschen Tonsprache ist, da uns auch die har-

monischen Beziehungen hier keine Rätsel aufgeben, kann ein Tonbild wie eine der Mendelssohnschen Sinfonien oder eine seiner Ouvertüren, rascher vor uns vorüberziehen, als etwa ein Allegrosatz von Schumann oder Brahms. Schumanns Vorliebe für das Pedal in dessen Klavierkompositionen, eine Vorliebe, die ihren entsprechenden Ausdruck in der Bläserbehandlung bei seinen Orchesterkompositionen findet, verlangt unbedingt eine langsamere Temponahme. Bei dem „dicken" Satz, bei der starken Polsterung durch ausfüllende Instrumente, bei dem schwerblütigen Charakter der Brahmsschen Musik ist es ebenso. Ein ganz in dunkeln Farben gehaltenes Bild erfordert ein schärferes Hinblicken, als eines, auf dem die Figuren von hellerem Hintergrund sich ablösen. Bachs Fugen zeigen ein stetes Anwachsen der Stimmen, die alle in koordiniertem Verhältnis zueinander stehen. Auch hier wird man sich mit Rücksicht auf die Deutlichkeit vor zu schnellem Tempo hüten müssen. Mozart schreibt einmal geradezu an seine Schwester:*) *„Denn wenn eine Fuge nicht langsam gespielt wird, so kann man das eintretende Subjekt nicht deutlich und klar ausnehmen und ist folglich von keiner Wirkung."* Das trifft im Grunde für alle kontrapunktische Musik zu, nur darf Mozarts Ausspruch nicht allzu buchstäblich befolgt werden. In der Zauberflötenouvertüre hat der geniale Komponist selbst ein kontrapunktisches Stück geschaffen, das flüssigstes Zeitmass nicht nur erträgt, sondern geradezu verlangt.

Auch die Melodiegestaltung kommt für das Tempo in Betracht. Es ist demnach keineswegs gleichgültig, ob eine Melodie sich in grossen oder ob sie sich in kleinen Intervallen bewegt. Lebhaft sprudeln die Skalen, äusserste bis zum Tremolo gesteigerte Schnelligkeit wird durch die Wiederholung ein und desselben Tones ermöglicht. Die Figaro-Ouvertüre trägt die Tempobezeichnung *Presto*. Kürzeste

*) Brief vom 20. April 1782. Es handelt sich um Adagio und Fuge in C-dur, Köchel Verz. Nr. 394.

Noten in dieser typischen Lustspielouvertüre sind die Achtel, die wenigen Sechzehntel spielen nur die Rolle von Verzierungsnoten. Es sind nur ganz kleine Intervalle, in denen die aus Achteln gebildeten Themen und Motive fortschreiten. Grössere Schritte zeigt das zweite Thema, aber dieses hat deswegen auch Viertelnotenbewegung. Auch bei raschester Temponahme wird dieses Stück nie von seiner Leichtigkeit verlieren. Es kommt dazu die harmonische Einfachheit (ungezwungene Harmonisierung, leicht vom Fleck rückende Bässe), die zu dem Charakter des Ganzen so treffend passt. Aber das ist es ja eben; wie wir oben sagten, ist der Charakter selbst entscheidend für das Tempo. Wollen wir ein Musikstück technisch zerlegen, so wird immer auf diese Aeusserlichkeiten, Harmonik, Melodik, Rhythmik, Tempo u. s. f. unsere Aufmerksamkeit gelenkt werden. Wie wir aus dem Gang, aus den Bewegungen eines Menschen auf seinen Charakter schliessen können, so können wir dasselbe bei einer Komposition nach dem äusseren Eindruck tun. Das Wort Aeusserlichkeit ist deswegen nicht einmal gut gewählt, es sind scheinbare Aeusserlichkeiten, in Wahrheit — als Summe betrachtet — sagen uns diese Aeusserlichkeiten alles, es sind die fast greifbaren Dinge, an die wir uns allein festhalten können. Wer diesen Boden verlässt, wird sich bald unsicher fühlen und im Nebelmeer einer unklaren phrasenhaften Aesthetik schwimmen, wo er bald unseren Augen entschwindet. Nun nehme man sich ein Bach'sches Allegro zur Hand (etwa das C-moll-Konzert für 2 Klaviere). Vor allem hat hier der Bass als Harmonieträger eine viel umfangreichere Aufgabe als bei Mozart. Harmoniewechsel (wenn auch viele Durchgangsharmonien dabei zu bemerken sind) findet sehr oft auf Achtelnoten statt. Die Bewegung selbst geschieht in der Hauptsache in Sechzehnteln, Mozart aber behält oft ganze Takte lang die gleiche Harmonie bei. Schon diese Gründe allein wären hinreichend, um das schnelle Tempo bei Mozart, das

weitaus langsamere bei Bach zu rechtfertigen, dann aber verlangt die selbständige Behandlung der führenden Instrumente bei Bach, dem der Begriff der Ausfüllung noch wenig geläufig ist, da er vielmehr jedes Instrument zum Sprechrohr seiner Gedanken macht, ebenfalls ein Mässigen im Zeitmass. Wagner verlas den Dirigenten seiner Zeit energisch die Leviten. Gewiss hatte er Recht, gegen das Verhudeln der Tempi in der Oper und Sinfonie Einsprache zu erheben, aber man darf auch nicht in den gegenteiligen Fehler verfallen (wie es namentlich in der Nach-Wagnerschen Zeit häufig geschah), und sich im Langsamspielen überbieten. Wird ein langsamer Satz zu sehr gedehnt, so verliert der Hörer den Faden, wird ein rascher Satz zu schnell genommen, so geht die Deutlichkeit verloren. Es scheint aber festzustehen, dass im allgemeinen die Musik früherer Jahrhunderte heute schneller genommen werden darf, als etwa zur Zeit ihrer Entstehung. Unsere Aufnahmefähigkeit in der Musik ist eine andere, als die unserer Vorfahren. Was diesen kompliziert, unklar schien, kommt uns durchsichtig wie Glas vor. Wo man sonst von Ueberladung durch Harmonien oder Instrumente sprach, bewundert man heute die Beschränkung und Einfachheit. Das menschliche Ohr ist anpassungsfähiger, als gemeinhin angenommen wird. So mag auch das Gefühl für das Tempo nichts unwandelbar Festes sein. In demselben Masse, in dem uns eine Komposition verständlicher, übersichtlicher erscheint, als sie es anfänglich war, können wir uns auch an das schnellere Abspielen gewöhnen. So lässt sich ja auch die bekannte Tatsache erklären, dass Virtuosen oft zu den hastigsten Zeitmassen neigen. Da bei solchen Fingerkünstlern die technischen Vorbedingungen alle vorhanden sind und da ihnen durch häufiges Wiederholen ihre Repertoirestücke auch inhaltlich durchaus geläufig geworden sind, verfallen sie nur zu oft, vielleicht ohne sich dessen bewusst zu sein, in den Fehler des Sich-Uebereilens.

Ist die Temponahme eine Sache, die in jedem einzelnen Fall durch das Gefühl entschieden werden muss, so handelt es sich beim Tempohalten um den Sinn für Rhythmik und Gleichmass, also um unerlässliche Eigenschaften, deren Vorhandensein wir bei jedem musikalischen Menschen voraussetzen müssen. In den Bereich dieses Büchleins, das sich mit der Elementartechnik des Vortrags, d. h. mit der Detailbehandlung der Vortragselemente befasst, gehört bei dem Kapitel über das Tempo vor allem die Besprechung der Tempomodifikationen. Diese sind das *Rallentando* oder *Ritenuto* und das *Accelerando*, ferner das *Rubato**), das nicht nur das Beschleunigen und Verlangsamen in sich fasst, sondern eigentlich die feine Behandlung der Melodiestimme (bei ruhig fortschreitenden Bass- oder Mittelstimmen) bedeutet. Das Wesen des Rubato liegt also in einer Tempoveränderung bald nach der Seite des Drängens, bald nach der des Dehnens hin, jedoch mit Beschränkung auf die melodieführende Stimme. Sind nun alle genannten Bezeichnungen im Sinne von Tempofreiheiten zu verstehen, die mit dynamischen Veränderungen vor sich gehen können, aber nicht müssen, so ist das Letztere der Fall beim *Calando* oder *Morendo*, beim *Stringendo* und *Stentato*. Calando (Morendo) verlangt Langsamerwerden mit Abnehmen, Stringendo Treiben mit Stärkerwerden, Stentato Langsamerspielen mit Akzenten, also gewichtig oder wuchtig, es entspricht demnach dem *Ritenuto* mit *Pesante*. Gleichbedeutend mit Morendo sind auch *Smorzando*, *Diluendo*, *Mancando* und *Perdendosi*, alle drücken aus das allmähliche

*) Eine poetische Erklärung des Rubato gab nach W. von Lenz Franz Liszt seinem Schüler Neilissow: „Sehen Sie diese Bäume, der Wind spielt in den Blättern, entwickelt unter ihnen Leben, der Baum bleibt derselbe, das ist Chopin'sches Rubato." Ebenso treffend sind die Worte, die Lenz von Chopin selbst über das Rubato gehört hat: „Die Linke, die ist der Kapellmeister, die darf nicht weichen, nicht wanken — macht mit der rechten Hand was ihr wollt und vermöget." Und: „Ein Stück dauert so und so viel Minuten, wenn das Ganze nur so lange gedauert hat, im Einzelnen kanns anders sein."

Erlöschen des Tons mit Zurückgehen des Zeitmasses, alle rechnen wir daher zu den kombinierten Vortragsbezeichnungen, die den zuerst aufgezählten, allein auf das Tempo bezughabenden Bezeichnungen *rallentando* u. s. f. als besondere Gruppe sich anreihen.

Derselbe Fehler, der so oft bei der Ausführung eines Crescendo zu bemerken ist, dass das Stärkerwerden ungleichmässig vor sich geht, kann vielen Spielern beim Rallentando nachgewiesen werden, sei es nun, dass statt der allmählichen Verlangsamung ein förmlicher Tempowechsel, ein plötzlicher Übergang zum langsameren Zeitmass gemacht wird oder dass die Verlangsamung nicht gleichmässig vor sich geht. Für den Unterricht gibt es ein sehr gutes Hilfsmittel, um dem Schüler die wahre Eigenschaft eines Rallentando klar zu machen. Man lasse ihn laut die Taktschläge zählen oder klopfen und zwar zunächst ohne zu spielen. Der Schüler kann auf diese Weise sehr leicht kontrolliert werden, auch kann er seine ganze Aufmerksamkeit auf die Verlangsamung (oder Beschleunigung) der Schläge richten. Am anschaulichsten wirkt es, wenn der Schüler entsprechende Armbewegungen dazu macht, es kann ihm dabei gezeigt werden, wie der Schwingungsbogen seines Armes oder seiner Hand ganz gleichmässig grösser (beim Rallentando) oder kleiner werden muss (beim Accellerando). Erst nachdem diese Vorübung genügend oft gemacht worden ist, lasse man die betreffende Stelle auch spielen. Es wird dem Schüler bedeutend leichter fallen, die richtigen Abstufungen herzustellen, nachdem er die Tempoübung losgelöst vom Musikalischen gemacht hat, als wenn er sofort beides zusammen ausführen will, namentlich wenn noch das Finger- oder Stimmtechnische hinzukommt, das ihn womöglich so sehr beschäftigt, dass er darüber das andere ganz vergisst. Auch diese Uebungen können, ähnlich wie die dynamischen, je nach Bedürfnis ausgedehnt und erweitert werden. So kann man ein Rallentando über 1, 2, 3, 4 etc. Takte

sich erstreckend je besonders einüben, dann den Uebergang vom Andante ins Adagio, vom Moderato ins Adagio, oder umgekehrt vom Allegro in das Moderato oder in das Andante, durch Armbewegungen markieren. Eine bestimmte Aufgabe kann ja mit Leichtigkeit gestellt werden. Ohne Nutzanwendung, das heisst ohne Umsetzen in die Praxis hätten solche Versuche natürlich gar keinen Wert, gerade aber für die Praxis bedeuten sie ein wertvolles Hilfsmittel bei allen Schülern, deren musikalische Fähigkeiten noch der Entwicklung bedürfen. Wo der direkte Weg nicht beschritten werden kann, muss ein Umweg eingeschlagen werden. Darin besteht das ganze Geheimnis des Lehrens. Der Wege gibt es hundertfache, alle aber führen zum selben Ziel.

Nach dem *Rallentando* und *Ritenuto* gehen wir über zum *Accelerando*. Da ein solches nicht unbedingt in ein rasches Tempo hinüberleiten muss, sowenig als das Rallentando immer in ein langsames Zeitmass hinüberleitet, vermehrt sich die Zahl der Möglichkeiten um ein beträchtliches, wie aus nachstehender Uebersicht zu erkennen ist, die nur eine beschränkte Anzahl von Varietäten zeigt.

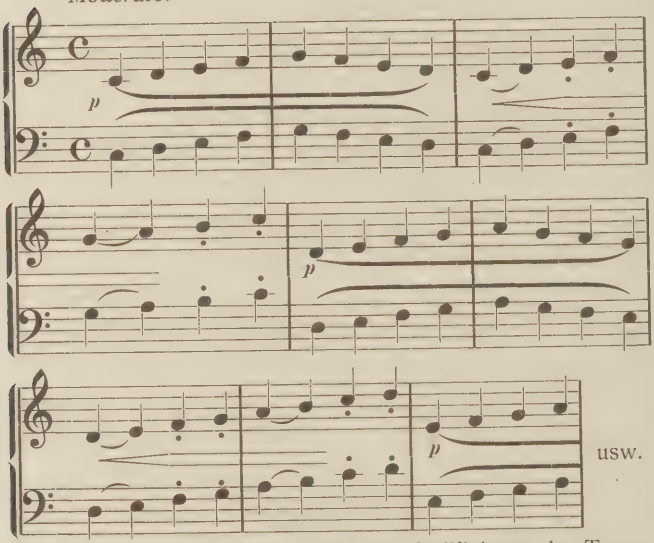
1. *Andante — rallent. — andante*
2. *Andante — rallent. — adagio*
3. *Moderato — rallent. — adagio*
4. *Allegro — rallent. — moderato*
5. *Allegro — rallent. — andante*
6. *Allegro — accel. — allegro*
7. *Allegro — accel. — presto*
8. *Moderato — accel. — presto*
9. *Andante — accel. — allegro* u. s. f.

NB. Man übe verschiedene Taktarten und dehne die verbindenden Rall. oder Accel. mehr oder weniger aus.

Wie wir Tonleitern und Tonleiterbruchstücke als geeigneten Uebungsstoff bei der Artikulation und Dynamik benützten, so können wir auch, um die Tempoübergänge zu erlernen, uns

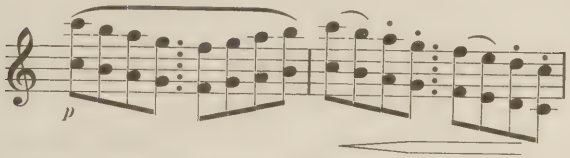
der Tonleitern bedienen. Verbindet man nach und nach verschiedene Artikulation und Dynamik mit diesen Uebungen in allmählichem Tempowechsel, so hat man ein ungeheuer grosses Uebungsmaterial, das in seiner Reichhaltigkeit sich kaum übersehen lässt. Da nun schon durch einfachen Wechsel 1. der Rhythmik, 2. der Artikulation, 3. der Dynamik, 4. des Tempo eine grosse Reihe von Möglichkeiten geschaffen wird, so wächst diese Zahl in rascher Progression, wenn wir nach jeder der vier Seiten hin eine Abwechslung eintreten lassen. Betrachten wir folgendes Beispiel, das für Klavier gedacht ist:

Moderato.



usw.

Soll es uns auch als Uebung für das Modifizieren des Tempo gelten, so nehmen wir uns z. B. vor, mit Beibehaltung der alle 2 Takte sich wiederholenden Artikulation und Dynamik das Tempo so zu beschleunigen, dass wir beim 32. Takt an-

gekommen das doppelt schnelle Zeitmass erreicht haben. Der Rückweg beginnt also (Takt 33)

sodann immer gleichmässig langsamer werdend bis zum Schlusstakt (65), der in seiner Schnelligkeit wieder dem Anfangstakt gleicht. Da zu alledem noch melodische Aenderungen hinzutreten können, so ist es nicht zu viel gesagt, wenn wir die Zahl der Abänderungen unübersehbar gross nannten. Das Ueben ohne Vorlage ist nun freilich nicht Sache jedes Schülers. Wo es trotz aller Bemühungen des Lehrers nicht zu erreichen ist, kann aber doch der Schüler sein Uebungsmaterial nach Anleitung sich selbst aufnotieren. Immer wieder hat man sich dessen zu erinnern, dass die Tempomodifikationen auf diese mechanische Weise geübt zur Freiheit im Ausdruck dienen, und dass sie nur da als technischer Stoff verwendet werden dürfen, wo die rhythmische Bestimmtheit, die Fähigkeit des Tempohaltens, die Deutlichkeit im Artikulieren schon vorhanden sind.

IX. Besonderheiten und Feinheiten des Vortrags

Wir haben in den vorangegangenen Abschnitten die Trennung der einzelnen Vortragselemente durchgeführt. Es gibt aber noch weitere traditionelle Regeln, die sich auf keines der besprochenen Vortragsmittel allein beziehen. Am besten werden diese daher in einem besonderen Abschnitte besprochen.

Hierher gehören gewisse Feinheiten des Vortrags, wie z. B. die Abwechslung bei der Wiederholung einer Stelle, dann die Fermate und die Kadenz. Auf eine Behandlung der Verzierungen glauben wir verzichten zu können. Die grosse Rolle, welche den „Manieren" früher zukam, ist nun ausgespielt, auch ist dem Musiker die Orientierung über dieses Kapitel nicht schwer gemacht. Das eigenmächtige Anbringen von Ausschmückungen ist längst verpönt, die Ausführung der Verzierungszeichen kann ausser in Spezialwerken in jeder guten Schule nachgesehen werden. Wichtiger scheint uns, gerade über solche Einzelheiten zu sprechen, die meistens nur ganz kurz, oft sogar überhaupt nicht in den Lehrmethoden behandelt werden.

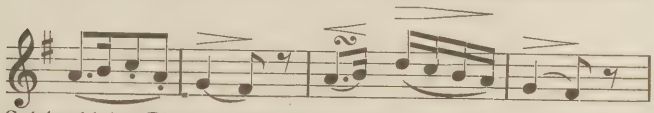
Eine Stelle, die sich wiederholt, soll nie beidemale in derselben Tonstärke gespielt werden, entweder ist sie das zweitemal als Echo aufzufassen oder muss man ihr durch die Wiederholung mehr Nachdruck verleihen. In letzterem Falle wird sie also stärker gespielt. Selbst in der einfachen Rede wird niemand dieselben Worte zweimal hintereinander mit dem gleichen Ausdruck sprechen. Die Wiederholung kann nur Abschwächung oder Verstärkung sein. Um wieviel mehr in der Musik! Sehr häufig ist der erste Teil eines langsamen, liedmässigen Satzes einfachen Charakters (z. B. Variationenthema) in der Ausdehnung von 8 oder 16 Takten zu wiederholen; dann hat die Wiederholung immer den Echocharakter.*) Dies darf jedoch nicht so weit gehen, dass innerhalb des Piano oder des Pianissimo keine Nuance zu bemerken ist, vielmehr müssen auch das zweitemal die gleichen Schattierungen, wie beim erstenmale angebracht werden, sonst entsteht ein Säuseln,

*) Bei ausgedehnten Stücken, sowie bei solchen, bei denen der gesangmässige Charakter nicht überwiegt, findet diese Vorschrift keine Anwendung, auch wohl dann nicht, wenn in einem kleinen zu wiederholenden Abschnitt schon eine reiche Mannigfaltigkeit an dynamischen Zeichen zu finden ist, wenn das Relief der Melodie besonders starke Erhebungen und Vertiefungen zeigt, was aber in liedartigen Themen der Kammermusik, an die wir hier zunächst denken, selten vorkommt.

ein substanzloser Ton, mit dem eine seelische Erregung nie und nimmer hervorgebracht werden kann.

Als Beispiele seien nur angeführt:

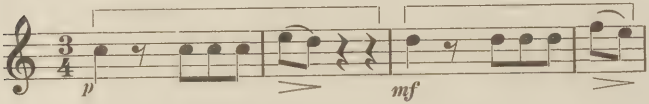
Mozart: Violinsonate Es-dur Nr. 16: Thema der Variationen
„ Klarinettenquintett (Köchel Nr. 581) Allegretto.
Beethoven: Septett op. 20: Andante (Tema con Variaz.)
„ Klaviersonate C-moll op. 111: Arietta.
„ Klaviersonate F-moll op. 57: Andante con moto.
J. S. Bach: Französ. Suite Nr. 3: Trio des Menuetts.
„ „ Nr. 6: Menuett.
Schumann: Album für die Jugend op. 78: Melodie (Nr. 1).

Häufig finden sich z. B. bei Mozart Stellen ähnlich dieser:

Solche kleine Phrasen bekommen ihren besonderen Reiz durch die Ausschmückung bei der Wiederholung. Eine kleine rhythmische Belebung oder melodische Veränderung genügt, um im Hörer das Gefühl der Steigerung aufkommen zu lassen. Nie wird man bei Mozart inmitten eines Satzes die umgekehrte Reihenfolge bemerken, was matt und lahm klingen müsste. Aus dem kleinen Stamm lässt der Meister die Ranke herauswachsen. Wie bewunderungswürdig klug, wie natürlich und weise Mozart zu Werke geht, zeigt es sich sprechender, als an solch scheinbar unwesentlichen Zügen? In diesen kleinen Dingen erkennt man den ordnenden Geist des Genies. Es gibt wohl kein lehrreicheres und dabei angenehmeres Studium, als ein Werk der klassischen Literatur auf seinen kunstvollen Bau hin zu untersuchen. Nicht mit dem Meterstab es nachmessen, nicht nach trockenen, mehr mathematischen, als musikalischen Regeln damit verfahren, sondern als lebendigen Organismus müssen wir es betrachten, das feine Gebilde unter das Mikroskop legen, nicht um es gefühllos zu zergliedern,

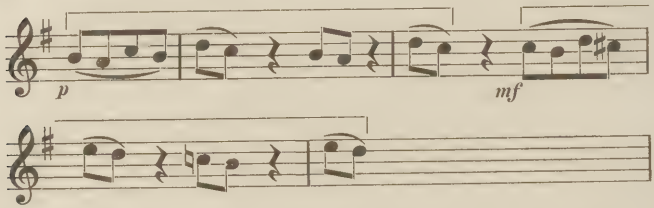
sondern um uns an seiner Schönheit zu erfreuen und Bewunderung vor dem menschlichen ¡Geist zu bekommen, dem solch Herrliches gelang.

Was wir nun bei der auf gleicher Tonstufe beharrenden, aber wiederholten Phrase oder bei einer längeren Periode fanden, gilt auch von der Wiederholung einer Stelle auf höherer oder tieferer Stufe. Hier muss aber ein genauer Unterschied gemacht werden, ob die im Melodischen und Rhythmischen gleichbleibende Stelle nach oben oder nach unten zu sich fortbewegt.

Wird eine kurze Phrase auf höherer Tonstufe wiederholt, so ist meistens damit ein Erhöhen des Stärkegrades zu verbinden.*) Z. B.

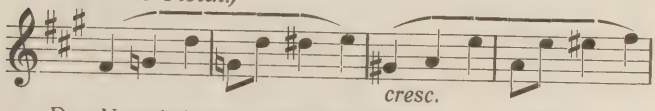


oder Mozart, Gavotte aus Idomeneo:

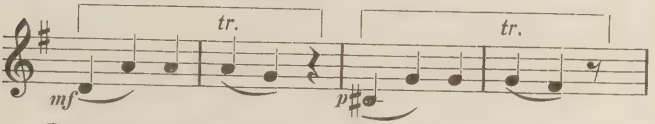


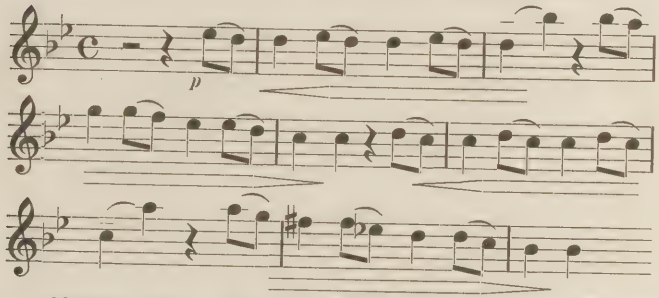
*) Ganz dasselbe lässt sich sogar an abgeschlossenen Sätzen, deren Wiederholung vom Komponisten verlangt wird, nachweisen. Wagner lässt im Tannhäuser (I. Akt, 2. Szene) das Lied an Venus dreimal wiederholen. Jede Repitition ist als Steigerung gedacht, daher steht die erste Strophe in Des, die folgende in D, die letzte in Es. Auch im Tempo ist eine Beschleunigung verlangt, denn die erste Strophe zeigt die Metronomisierung ♩ = 69, die zweite ♩ = 72, die dritte ♩ = 76. Aehnlich verfährt schon Bach bei den beiden Chören: „Kreuziget ihn" der Matthäuspassion (zuerst A-moll, sodann H-moll).

(Aus: „Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen" von Zdenko Fibich.)

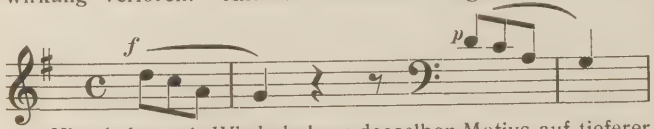


Das Umgekehrte — also ein Abnehmen — tritt ein, falls die Phrase auf tieferer Stufe wiederholt wird.

Z. B. Phil. Eman. Bach, Klavier-Menuet in G.

Das folgende Beispiel zeigt einen Achttakter, dessen beide gleichgrosse Hälften die gleichen dynamischen Schattierungen verlangen, jedoch mit dem Unterschied, dass bei der zweiten Hälfte das Diminuendo noch schwächer sein darf als in der ersten Hälfte.

Mozart, G-moll-Sinfonie (Köchel Nr. 550), I. Satz.

Meistens lässt sich diese Regel über Anwachsen- oder Abnehmenlassen da anwenden, wo organisch-thematische Entwicklung stattfindet, also etwa in einem Durchführungssatz. Es gibt aber ausserordentlich viele Fälle, wo die

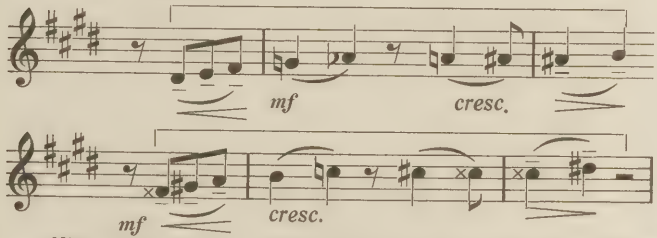
Wiederholung eines Motivs oder einer Phrase nichts Organisches oder nicht nur Organisches bedeutet. Dann wird sie durch den Komponisten angebracht, um durch Veränderung der Klangfarbe neue Reize hereinzubringen. Eine solche Veränderung der Klangfarbe, etwa in einem Klavierstücke, ist gleichbedeutend mit den Effekten, die in einem Orchesterstück anzubringen sind. Wie im Orchester eine Figur von den Violinen auf das Cello, oder von den Fagotten auf die Flöte übergehen kann und wie es ganz im Belieben des Komponisten steht, ob sie hier stark und dort schwach oder umgekehrt gespielt werden soll, so ist dies ebenso in einem Stück für ein Instrument möglich. In solchen Fällen wird durch Anbringen der entsprechenden Zeichen der Komponist wohl nie versäumen, seine Absicht klarzulegen. Von Stellen dieser Art unterscheiden sich aber durchaus die vier zuletzt angeführten Notenbeispiele. Wir betrachten diese Viertakter als unteilbar. Denken wir uns diese Stückchen als Bestandteile eines Orchestersatzes, so denken wir sie uns zugleich als von ein und demselben Instrument oder doch von solchen ausgeführt, die sich im Klangcharakter nicht gar zu auffallend von einander abheben. Der Zusammenhang wird zerrissen, wenn ein Instrument einen Gedanken nur halb ausspricht und die andere Hälfte seinem Partner überlässt. Die Zeichnung geht zu Gunsten der Farbenwirkung verloren. Anders ist es bei folgendem Beispiel:



Hier haben wir Wiederholung desselben Motivs auf tieferer Stufe. Das Piano erscheint aber nicht unlogisch, und zwar deshalb, weil die tiefe Lage der Klangfarbe wegen gewählt ist. Ob nun die Motivwiederholung bei diesem letzten Beispiel *p* oder etwa *ff* ausgeführt wird, bleibt sich am Ende gleich, zum mindesten ist es unmöglich, bei solchen wenigen, aus dem Zusammenhange

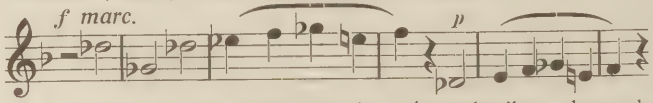
herausgerissenen Noten eine Spielvorschrift zu geben. Im Gegenteil hiezu lässt sich z. B. die Stelle aus Idomeneo nicht zerteilt denken, wir empfinden es auch deswegen als natürlich, dass die ansteigende, aus sich selbst sich herausentwickelnde Melodie in der Stärke zunimmt, die gegenteilige Ausführung muss uns widersinnig erscheinen. Mit anderen Worten: Das Natürlichste und deswegen auch Häufigste ist die verstärkte Tongebung bei Wiederholung einer kurzen Stelle, wenn sie mit In die Höhe-Steigen der Melodie (um eine oder mehrere Tonstufen) verbunden ist. Man hat jedoch zu unterscheiden, ob die Wiederholung einfache Versetzung (etwa in die Oktave) oder wirkliche Weiterführung der Melodie ist. Im ersteren Falle ist es sehr wohl denkbar, dass auch bei Versetzung nach oben Verstärkung, bei Versetzung nach unten Abschwächung am Platze ist. Es lässt sich keine genauere Bezeichnung denken, als man sie bei folgender Stelle aus Bruckners monumentaler Neunten findet *(Adagio — kleine Partitur Seite 127).*

1. Violine.



Hier haben wir die Wiederholung eines Melodiegliedes (durch die Klammer abgegrenzt) auf der Terz. Die Wiederholung ist organisches Weiterwachsen, sie verlangt daher verstärkten Ausdruck. Der denkende Musiker müsste diese Stelle genau so vortragen, wie sie Bruckner verlangt, auch wenn kein einziges Zeichen beigedruckt wäre. Die Notwendigkeit der Steigerung ergibt sich aus dem oben Gesagten, ebenso die Notwendigkeit des Abnehmens bei dem Fortschritt ais-h,

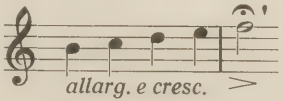
sowie bei der korrespondierenden Schlußstelle cisis-dis aus dem, was über Metrik, Rhythmik, sowie über die Dissonanz gesagt ist. Aehnliche Beispiele wie das zuletzt gegebene finden sich überdies besonders häufig bei Bruckner, da es dieser liebt, seine Themen auf diese Weise breit sich entwickeln zu lassen. Er verzichtet dabei sehr oft (wie auch oben) auf Verbindungsnoten zwischen den Phrasenabschnitten, wodurch er sich wesentlich von Sinfonikern wie Beethoven, Brahms usw. unterscheidet. Ein Beispiel für Versetzung in die tiefere Oktave mit *p* finden wir gleichfalls bei Bruckner in der V. Sinfonie (Finale) *(Klav.-Ausz. zu 4 Händen S. 76 und 77):*

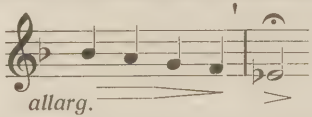
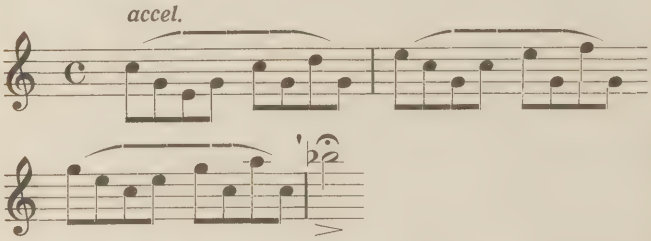


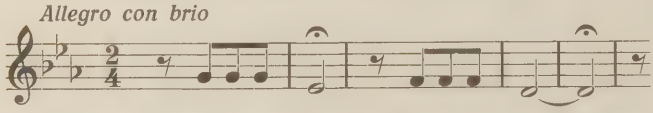
Hier musste der Komponist das *p* vorschreiben, denn ob die Repetition als Echo oder als nachdrückliche Wiederholung aufzufassen ist, bleibt Sache des persönlichen Empfindens. Hier lassen uns die natürlichen Regeln im Stich und unterscheidet einzig und allein der Wille des Komponisten. Erst wenn uns dieser im Zweifel lässt, wie die Stelle ausgeführt werden soll, haben wir das Recht, nach eigener Prüfung zu verfahren.

Die **Fermate** (𝄐), der Ruhepunkt, ist ein häufig gebrauchtes Zeichen, dessen Ausführung sehr fein überlegt sein will. Mit der landläufigen Regel, der Note mit 𝄐 die doppelte Länge ihres Wertes zu geben, ist gar nichts anzufangen. Nur der Schlendrian im Unterricht konnte einer solchen Regel Lebensfähigkeit verleihen. Wäre es in der Tat richtig, dass 𝅗𝅥𝄐 soviel bedeutet wie 𝅝, so brauchte die Fermate nicht erst erfunden zu werden. Es kommt aber bei der mit Fermate versehenen Note keineswegs allein auf die Länge an, wenn auch zunächst auf diese, und da ist zu sagen, dass eine Note mit Ruhepunkt ohne Zweifel immer ausgezählt werden kann, meistens aber nur mit Rallentando. Ihre richtige Länge wird

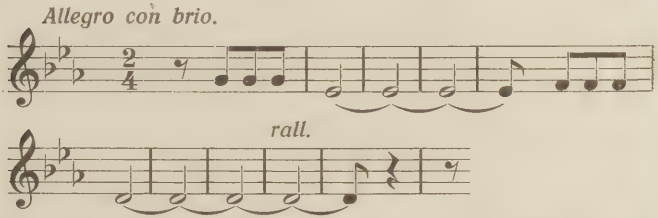
sich dann für das Gefühl unschwer ergeben. Es kann vorkommen, dass sie ihren Wert behält, dass sie verdoppelt, vielleicht sogar, dass sie vervierfacht wird, aber die Empfindung einer Fermate bekommen wir nicht durch die Länge oder Ruhe allein, sondern durch das mit der Ruhe verbundene Ritardando, mit dem zusammen meistens auch das Diminuendo einzutreten hat. Und selbst dann ist noch nicht alles geschehen, was die Fermate erfordert. Auch ihre Einführung und Fortführung verlangt die grösste Sorgfalt. Eintritt der Fermate soll vorausgeahnt werden, und dieses wird am besten durch ein leichtes *Rallentando* erreicht, das seine Fortsetzung durch die Fermate selbst erhält, sowie durch ein Atemholen nach der Fermate. Einen gleichmässig stark ausgehaltenen Fermatenton gibt es eigentlich nicht, aus dem Zusammenhang geht hervor, ob auf ihm ein Diminuendo (meistens) oder ein Crescendo anzubringen ist. Die Fermate hat demnach eine dreifache Wirkung, eine nach rückwärts, eine nach vorwärts und eine für die betreffende Note selbst, an der sie angebracht ist. Sie hat Einfluss auf das Tempo und auf die Tonstärke, sie bildet also eine Vereinigung verschiedener Vorzeichen und erhält ihre richtige Wirkung nur bei Beachtung dieses wichtigen Umstandes. Fermaten können ganz verschiedenen Zwecken dienen. Sie können eine Spannung hervorrufen, folglich die Erwartung auf Kommendes wecken oder gerade die gegenteilige Empfindung, das beruhigende Gefühl vollkommenen Schlusses in uns entstehen lassen. Daraus erklärt sich zur Genüge die verschiedene Ausführung des Fermatentons und der diesem Ton vorangehenden Töne. Macht man überhaupt eine Einteilung, so wird man als häufigste Art der Fermate die folgende bezeichnen,



d. h. Breiterwerden, verbunden mit Stärkerwerden der einführenden Noten und Abnehmen des Fermatentons. Seltener ist

vielleicht noch seltener das Hinstürzen auf die Fermate

Ganz wenige Beispiele wird man für Fermaten nachweisen können, deren Eintritt vollständig unvorbereitet geschehen muss oder geschehen kann. Eine solche mitten in der Bewegung plötzlich und ungeahnt erscheinende Fermate bringt Beethoven gleich zu Anfang in seiner C-moll Sinfonie.



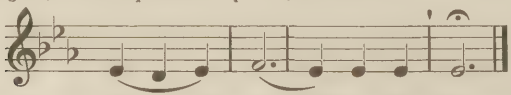
Hier hätte man nun das Beispiel einer Fermate, die jene Vorbereitung nicht unbedingt braucht, wohl aber erträgt. Es wird sich vielleicht darüber streiten lassen, ob es wirksam sei, gleich mit Rallentando zu beginnen, wie es z. B. Zumpe tat, oder ob schon die ersten drei Achtel im vorgeschriebenen Tempo angepackt werden sollen. Ueber die Absicht des Komponisten kann wohl kein Zweifel herrschen, denn Beethoven gehört zu den Tonsetzern, welche die grösste

Sorgfalt auf Angabe der Tempo- und Ausdrucksvorschriften legten, aber andererseits kann auch nicht geleugnet werden, dass durch Zurückhalten im Tempo die drei Achtel beidemale einen ungeheuren Nachdruck bekommen. Sie erscheinen so wuchtig, dass man sich von dem erhaltenen Eindruck durch eine Ruhepause (auf dem Es und D mit Fermate) erst erholen muss. Im anderen Falle kommt die Fermate unerwarteter, wie ein Blitz schlägt sie ein, und erst wenn die Instrumente wiedereinsetzen, wagen wir befreit aufzuatmen: Würde man die beiden Fermaten ausschreiben, so ergäbe sich nach unserem Gefühl folgendes Notenbild

also Es einfach verlängert, D verlängert sowie verzögert und mit folgender Pause. Es gibt wohl kaum eine Stelle der klassischen sinfonischen Literatur, die solch manigfaltige Auslegung durch die Dirigenten erfahren hat, wie dieser Anfang der C-moll Sinfonie. Diese gegensätzliche Deutung scheint in der Hauptsache von der verschiedenen Auffassung des Anfangstaktes herzurühren, der von dem einen als schwer, von dem anderen als leicht betrachtet wird. Man kann sich für beide Auffassungen entscheiden, wenn nur die Achtelschläge, die Beethoven seiner Fünften als Motto vorgesetzt hat, mit der ehernen Wucht gegeben werden, die sie verlangen.

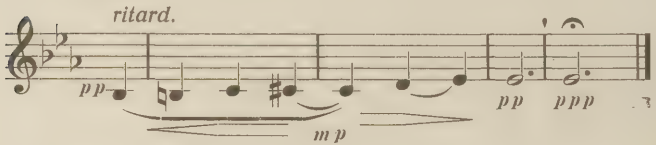
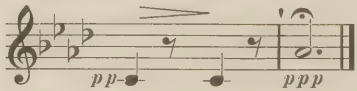
Trägt die eigentliche Schlussnote eines langsamen Satzes eine Fermate, so spielt sie meistens nur eine konventionelle Rolle. Es soll dadurch mehr das Verklingen der Note angedeutet

werden, als dass, was sonst bei Fermatentönen der Fall ist, ein Erwarten, eine Spannung oder Erregung dadurch erreicht werden soll. Die Fermate dient in diesem Falle zur Verstärkung des Schlussgefühls, eine alte traditionelle Regel verlangt dann ein leichtes Atemziehen vor der Schlussnote, ein momentanes Zögern, eine Schlussverbeugung vor dem „Abgang", z. B.

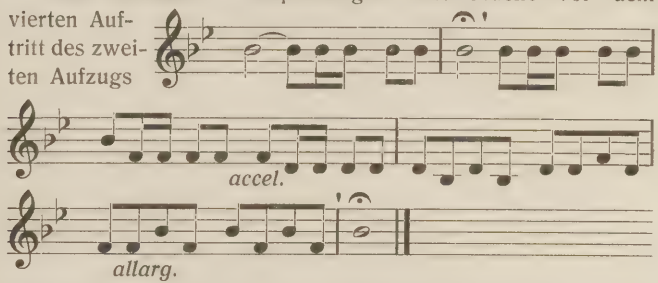
Haydn, Streichquartett op. 76, IV:



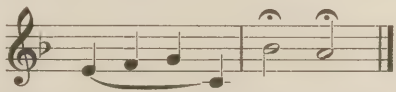
Ebenso in dem *Streichquartett op. 109 von Max Reger (1. Satz)*

1. Violine.

und im *Larghetto* desselben Werkes

Namentlich dann, wenn die Schlusstakte nur eine Wiederholung des tonischen Dreiklangs bringen, sollte man die kleine Atempause nie anzubringen versäumen; denn mehr noch durch diese kurze Pause, als durch das Dehnen der Note empfinden wir solche Schlussnoten als wirkliche Schlusstöne. Bekannte Beispiele seien hier aus Beethovens Klaviersonaten zitiert: Schlusstakte des Largo aus der D-dur-Sonate op. 2, des Adagio der C-moll-Sonate (op. 10, 1); der 5. Variation aus op. 26, des Trauermarsches aus demselben Opus, des Adagio der Cis-moll-Sonate, des Adagio aus op. 110 (vor Eintritt der Fuge) usw.

Das berühmte Trompetensignal aus Fidelio vor dem vierten Auftritt des zweiten Aufzugs

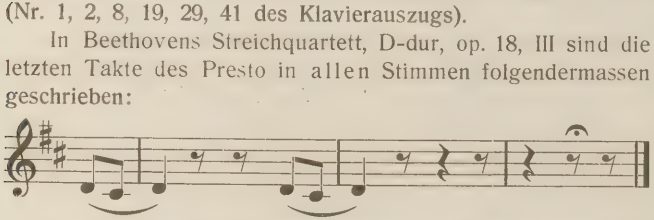


zeigt zwei Fermaten. Bei der ersten genügt die Dehnung auf dem B und das Absetzen nach dieser Note. Bei der zweiten Schlussfermate wird man auch vorher absetzen und die vorausgehenden Achtel verlangsamen, dagegen den Anfang der Phrase beschleunigen, um durch diese wohlberechnete Abwechslung der Absicht des Komponisten gerecht zu werden.

Wo zwei Fermaten direkt nacheinander vorkommen, ist die Bedeutung der ersteren weniger wichtig, als die der zweiten. Bei letzterer treten die Eigenschaften der Fermate ausgeprägter zu Tage, bei ihr ist sowohl die Dehnung als die Luftpause grösser. Z. B.

Zu unterscheiden von der agogischen oder dynamischen Fermate ist die Fermate als reines Schlusszeichen. Von einer Verlängerung durch die Fermate kann z. B. bei dem Schlussakkord des Einleitungschors der Matthäuspassion gewiss keine Rede sein. Hier ist also die Fermate erst recht konventionell. Ja, es gibt Fälle genug in der alten Musik, wo Fermaten nicht nur rein kalligraphische Verzierungen zu sein scheinen, sondern wo sogar lange Schlussnoten mit

oder ohne Fermaten von ihrem Werte verlieren müssen. Man hatte sich daran gewöhnt, lange Schlussnoten zu schreiben, man setzte Schlussfermaten, wie der Schreiber seinen Schnörkel am Ende eines Schriftstücks anbrachte. Bei nichtausgeschriebenen Repetitionen ist die Fermate ohne allen Zweifel nur Schlusszeichen (bei Da Capo-Arien, Märschen usw.), hier kann von einer Verlängerung am allerwenigsten die Rede sein. Mehrere Fälle solcher ausserordentlich häufigen Verwendung der Fermaten nur als Haltesignale siehe z. B. im Weihnachtsoratorium von Bach bei Chören oder Arien in der dreiteiligen Da Capo — Form (Nr. 1, 2, 8, 19, 29, 41 des Klavierauszugs).

In Beethovens Streichquartett, D-dur, op. 18, III sind die letzten Takte des Presto in allen Stimmen folgendermassen geschrieben:



Hier hat nun die Fermate gar keinen praktischen Wert mehr, so wenig wie in der F-dur Klaviersonate op. 54, wo sie auf der letzten Achtelpause steht (1. Satz), und doch kann man sagen, sie wird gefühlt, ja sie muss gefühlt werden. Wem Beethovens Quartett (siehe obiges Beispiel) mit der letzten Note tatsächlich zu Ende ist, der hat weder Verständnis für den symmetrischen Aufbau einer Komposition, noch empfindet er die tieferen Wirkungen der Musik. Ebenso wie Pausen inmitten eines Stücks integrierende Bestandteile der Komposition darstellen, so gehören sie, auch an den Schluss gesetzt, noch untrennbar zu dem Stück selbst, daher dann auch die Fermate über solchen Pausen nicht überflüssig ist.

Als Verbindungsstück zwischen zwei Unterteilen oder als Verzögerung vor den Schlussakkorden findet sich im Verlaufe eines Musikstücks häufig eine kleine Kadenz angebracht. Sie dient nicht nur für den Spieler dem Zwecke, seine Fertig-

keit zu zeigen, sondern erfüllt auch den höheren Zweck, durch ein leichtes Verzögern den Fortgang des Stücks zu unterbrechen und mit dem Wiedereintritt des Themas die Spannung zu lösen, die sich durch diese Verzögerung ergeben hat. Die Ausführung der Kadenz nach der technischen Seite hin muss spielend leicht geschehen, um den Eindruck des Improvisierten, des im Augenblick Hingeworfenen vorzutäuschen. Die rhythmische Geltung der Noten ist in der Kadenz nie ganz buchstäblich zu nehmen, jedenfalls kann die Notwendigkeit grösster Freiheit bei der Einteilung einer Kadenz sich ergeben. Wo die Kadenz aus einem einzigen Lauf besteht, ergibt sich ihre richtige Ausführung von selbst, schwieriger ist es bei Kadenzen, die sich aus Tongruppen mit Noten verschiedener Länge zusammensetzen.

Kommen beispielsweise nach Achteln eine Reihe Viertelnoten, so ist der Uebergang von den raschen zu den längeren Noten meistens durch ein *Ritardando* ausgleichend herzustellen, im umgekehrten Falle (Viertel auf Achtel) durch ein *Accellerando*. Betrachtet man sich eine Kadenz genauer, so wird man bald herausfühlen, dass sie sehr oft bis zur ungefähren Mitte ein Drängen verträgt, dann aber ein Nachlassen verlangt, in Stärke und Tempo, oder wenigstens in einer dieser beiden Eigenschaften.

Man vergleiche die Kadenzen bei

Beethoven: Klaviersonate op. 31, No. II: Adagio grazioso
" " op. 31, No. III: Allegro
(taktmässig geschrieben!)
Mozart: A-dur — Violinkonzert, letzter Satz
Saint-Saëns: Konzertstück für Violine op. 20, erstes Allegro
Chopin: Es-dur-Nocturne op. 9, No. II
" H-dur-Nocturne op. 9, No. III

Bei ausgedehnteren Kadenzen wiederholt sich das Spiel auch mehreremals: Drängen — Hinhalten — Forteilen — Zögern. Das metronomische Abspielen einer Kadenz bedeutet deswegen das gänzliche Ausbleiben der beabsichtigten Wirkung. Doppel-

kadenzen (z. B. in Violinsonaten) können nur bei allersorgfältigster Einübung richtig ausgeführt werden, denn hier muss im Zusammenspiel die schärfste Präzision herrschen. Trotzdem darf die Kadenz als solche nicht zerstört werden, sie muss immer, wenn auch hier in leichterem Masse, den Charakter des Improvisierten an sich tragen. Selbst die ausgedehnte fantasiemässige Virtuosenkadenz mit thematischer Verarbeitung darf diese Eigenschaft nie ganz verlieren, denn auch sie spielt im Grunde dieselbe Rolle wie die kleine Verbindungskadenz.

X. Zusammenfassendes und Besonderes

Ein lächerliches Unternehmen wäre es, feste Normen für den Vortrag aufstellen zu wollen, nach denen sich der Spieler bei jedem Stück zu richten hat. Bei aller Schulmeisterei und Pedanterie, die im Musikunterricht — Gott sei's geklagt — schon verübt wurde, ist es doch noch nicht soweit gekommen, dass jemand allgemein gültige, unumstössliche, auf jede Gattung von Musik anzuwendende Vortragsregeln zu geben sich erlaubt hätte. Denn das fühlt gewiss jeder, es kommt hier noch auf etwas anderes an, als auf das buchstäbliche Befolgen von Vorschriften. Aber zwischen dem durch und durch ausdruckslosen Spiel und dem übertrieben manierierten Spiel, bei welchem der ganze Nuançenreichtum an falscher Stelle angebracht wird, liegt ungefähr in der Mitte der durchdachte sinnvolle Vortrag. Hier kann ein Lehrer bei dem willigen Schüler sehr viel erreichen, und hier kann auch jeder sehr wohl sein eigener Lehrer werden. Ist erst einmal in dem Schüler eine Ahnung davon aufgegangen, welcher Zauber, welche Anmut in einer kurzen musikalischen Phrase liegt, die ihm zuerst frostig und trocken erschien, dann ist vieles, ja alles gewonnen, was

von der Unterweisung erhofft werden darf. Das Hören wurde jetzt innerliches Erfassen. Der rein physiologische Akt knüpft den psychologischen Akt an sich. Nun handelt es sich darum, die erregte Auffassungsfähigkeit nicht wieder einschlummern zu lassen, sondern weiter auszubilden. Es wird bald dazu kommen, dass der Schüler spürt, wo das Gefühl zu reden hat und wo nicht, auch der Geschmack wird sich bei ihm zeigen, er wird empfinden lernen, es wird ihm immer leichter werden, Sinn und Klarheit, dann aber auch Schönheit in eine Stelle hineinzubringen, die ihm früher unklar, verworren oder gar unschön vorkam.

Geschicklichkeit im Harmonisieren einer einfachen Melodie (Akkordbestimmung) sind für jeden Musiker wichtige Dinge, die unbedingt verlangt werden müssen, aber die Kenntnis davon kann in verhältnismässig kurzer Zeit erreicht werden, wobei ausserdem noch die Literatur der 30 letzten Jahre viel mehr, als es bisher geschehen ist, zur Illustrierung verwendet werden sollte. Nicht weniger wichtig ist aber die Erziehung des Geschmacks und daran fehlt es noch bedenklich.

Wer zu einem guten Vortrag gelangen will, hat sich seine Aufgabe zunächst zu zerteilen. Wir haben diese Teilaufgaben in den vorhergegangenen Kapiteln besprochen. Es hängt ganz von der persönlichen Veranlagung des Spielers ab, wo er mit besonderem Nachdruck einzusetzen hat. Auf alle Fälle wird er gut tun, um seine Schwäche zu überwinden — diese zu erkennen ist nun allerdings das Erste und Wichtigste für ihn —, etwas mehr zu tun, als verlangt ist, sei es nun bei rhythmischen oder bei Gefühlsakzenten, beim *Ritardando*, *Diminuendo* oder *Accellerando*. Der Ausgleich ergibt sich später von selbst, eine Neigung, in den angeborenen Fehler zurückzuverfallen, wird eigentlich immer vorhanden sein; wer nun absichtlich übers Ziel hinauszuspringen versucht, wird dieses mit grösserer Sicherheit erreichen als derjenige, der genau an die vorgesteckte Sprunghöhe sich zu halten bestrebt ist.

Etwas anderes ist wieder das masslose Übertreiben. Es ist auffallend, wie häufig man neben dem Fehler falscher, direkt verkehrter Auffassung dem der Uebertreibung begegnet. Man mag Rousseau Recht geben, der in seinem musikalischen Wörterbuch*) einmal die Bemerkung macht „J'aime encore mieux que la Musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler et ne rien dire du tout" und gewiss ist der Vorwurf der Langeweile der sträflichste Vorwurf, den man dem Künstler machen kann, aber fast ebenso unerträglich, geradezu widerlich ist der übertrieben gefühlvolle Vortrag. Namentlich bei Sängern und Geigern kann man diesen Fehler finden. Da wird in ein Meer von Gefühl hinabgetaucht, wird jede Note gedehnt, gezogen, als ob sie von Gummi wäre, es ist ein fortwährendes Schwelgen in zitternder Wehmut, ein unnützes Sichhineinsteigern, als ob es gälte, bis auf den letzten Hauch auszugeben, was an innerem Gefühl beim Spieler noch vorhanden. Wenn man hinzufügt, dass eine solche Art des Vortrags ihre Wirkung auf ein grösseres Publikum fast nie verfehlt, so kann jeder daraus seine Schlüsse ziehen.

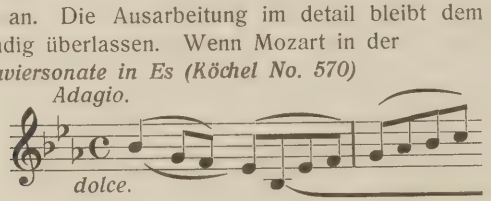
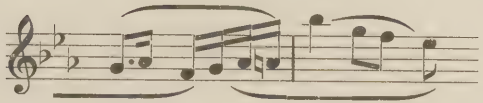
Immer sollte man sich vor Augen halten: Es gibt rhythmische Stellen und es gibt Gefühlsstellen. Man kann nicht eindringlich genug auf den Vergleich mit dem Deklamator, dem Schauspieler oder dem Rezitator hinweisen. Wird dieser jeden Satz, jedes Wort, fast möchte man sagen jede Silbe mit „Gefühl" vorzutragen sich bestreben? Nicht weniger widerlich berührt es aber, wenn der Musiker ohne alles Mass und ohne jede Beschränkung über jeden Takt, ja über jede Note ganze Kübel unerschöpflichen Gefühlvorrats ausschütten zu müssen meint. Es gibt Fälle, wo man im Zweifel sein kann, ob eine Stelle rein rhythmisch aufzufassen ist oder ob ihr durch Beimischung eines Tröpflein Gefühls ein anderer Charakter gegeben werden soll, es gibt auch Fällle, wo beide Ausführ-

*) J. J. Rousseau, a. a. O. Artikel Contresens.

ungen gleich gut eine sinnvolle Auslegung der betreffenden Stelle geben können, beim Klavier gibt es ferner sehr oft solche Fälle, wo die eine Hand, meistens die linke, straff und bestimmt rhythmisch zu markieren, die andere melodieführende Hand zur gleichen Zeit weiche Linien zu zeichnen hat. Das alles kann so und so oft innerhalb eines und desselben Stückes eintreten, aber eine Gefühlsstelle rein rhythmisch oder eine ausgesprochen rhythmische Stelle gesangvoll wie ein Cantabile zu spielen, das sind Dinge, die einem gebildeten Musiker nicht passieren sollen, in Wahrheit auch nicht passieren können, wo wirkliche Bildung vorhanden. Jene oben geschilderte Art des übertrieben empfindsamen Vortrags, ist sie nicht dem Spiel des Kulissenreissers oder des Schmierenkomödianten zu vergleichen? Dieser kennt sehr wohl die Wirkung seiner Mittel, aber er kennt nicht die Regeln seiner Kunst, oder er besitzt nicht die Kraft, sich zu zügeln. Wem Musik nur Gefühl und nichts als Gefühl auszudrücken scheint, wer glaubt, dass es auf gar nichts anderes ankomme, als sich willenlos von seiner Stimmung treiben zu lassen, dem wird vielleicht der Einblick in eine Phrasierungslehre die Augen öffnen, er wird dann sehen, dass vom Spieler doch auch bewusstes Denken erfordert wird. Wir sollten allerdings gerade die Jugend mehr zum Denken heranziehen, nur darf man in den Anforderungen nicht zu weit gehen und den Bogen nicht überspannen. Nicht eiliger als schrittweise kann im Unterricht mit der Phrasierungslehre vorgegangen werden, wobei daneben die technischen Studien sehr wohl einhergehen können. Bei fortgeschrittenen Schülern kann die Vortragskunst als besonderes Lehrfach betrachtet werden, bei den Anfängern ist es zu frühe dazu. Der allerstärkste Nachdruck ist auf die Lehre von den schwachen und starken Noten zu legen, also auf die metrischen Regeln. Denn während alle anderen Vortragsregeln, wie die meisten Regeln der Theorie, erst aus den Werken der Tonkunst abgeleitet wurden, haben

wir es hier mit den Grundgesetzen zu tun. Diese konnten nicht erst erfunden, wohl aber aufgefunden werden. Von ihrer Richtigkeit müssen wir überzeugt sein, sie gehören zu den Vorstellungen a priori. Wenn diese Grundregeln eine Ausnahme erleiden sollen, wenn es etwa in der Absicht des Komponisten liegt, eine schwache Endnote stark gespielt zu wissen, so muss ein besonderer Fingerzeig dafür angebracht werden. Einen solchen zu geben, wird ja wohl auch kein Tonsetzer versäumen, dem an der richtigen Ausführung seines Werkes gelegen ist. Eine dynamische Vorschrift (ein *sfz* usw.) kann also vorübergehend für diesen oder jenen bestimmten Fall eine metrische Regel aufheben. Dass so auffallend oft unrhythmisch gespielt wird, rührt wohl mit davon her, dass die metrisch und rhythmisch hervorstechenden Noten keine bestimmten Zeichen tragen. Wegen der Regelmässigkeit in der Betonung sind diese Zeichen auch überflüssig, aber gerade deswegen vergisst der Spieler, dass es metrische und rhythmische Akzente gibt. Viel abwechslungsreicher ist die Dynamik und die Artikulation, leider aber ist sie nur selten in den Druckausgaben aufs sorgfältigste ausgearbeitet. Wie der Komponist einen entwickelten Formensinn besitzen muss, so muss der Musiker einen feinen Nuançierungssinn besitzen. Man kann weder den ersteren noch den letzteren aus Lehrbüchern bekommen, man kann aber eine vorhandene Anlage durch ernstes Studium ausbilden, vor allem durch Studium der praktischen Musik. Die dynamischen Vorschriften geben namentlich bei unseren Klassikern oft nur die Richtschnur im ganzen an. Die Ausarbeitung im detail bleibt dem Spieler vollständig überlassen. Wenn Mozart in der

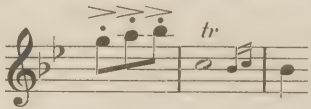
Klaviersonate in Es (Köchel No. 570)



(Die oberen Bogen geben die Originalphrasierung an.)

sich mit Dolce zu Anfang des Satzes begnügt, so darf uns der Spieler deswegen die Melodie doch nicht in die Ohren flüstern, er muss, immer in den Grenzen des Dolce und Piano bleibend, die Erhebungen und Vertiefungen der Melodie durch Stärker- oder Schwächerwerden zu Tage treten lassen. Was wir von der Phrasierung sagten, dass diese vor allem nachzuprüfen ist, da man selten ein Stück in die Hand bekommt, das in der Phrasierung keiner Aenderung bedarf, gilt auch von den Artikulationen. Oft stehen Punkte, wo Striche gemeint sind, oder umgekehrt oder es dient der missbräuchlich angewendete Bogen für die verschiedensten Artikulationen, nicht nur für das Binden. Eine besondere Aufgabe des Spielers und wohl die schwerste besteht darin, die Gedanken des Komponisten, wo sie nicht unzweideutig klar ausgesprochen sind, zu erraten. Jedes Reproduzieren sollte bei aller Treue an den vorliegenden Notentext den Eindruck des Produzierens machen. Das ist freilich das Höchste, was ein Spieler erreichen kann, nur die ganz Bedeutenden gelangen dazu, aber die anderen sollten doch nach Möglichkeit auf dieses Ziel hinstreben. Freiheit ist ein wichtiges Postulat beim Vortrag, ja ein unerlässliches, wer aber nicht durch eine strenge Schule hindurchgegangen ist, wird sich auch nicht in der Freiheit zu bewegen verstehen. Es liesse sich noch vieles im einzelnen in Regeln fassen, aber das notwendig zum Schematismus führende Regelwesen hat seine Schattenseiten. Feine Fühler sind nötig, um die verborgenen Stimmen herauszuhören, um bei verkräuselten Melodien den Kern herauszuheben, um an der richtigen Stelle das Tempo zu verlangsamen oder zu beschleunigen, auch da, wo keine Angabe vorliegt. Das gehört

aber nicht in eine Elementartechnik des Vortrags, sondern zur höheren Vortragskunst. Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen die Schlüsse. Wo Harmoniehäufung, verbunden gar mit Stimmenmehrung eintritt, wird man breiter werden, wo gedehnte Schlüsse nichts anderes als Schlussbestätigungen bringen, zum eigentlichen Schluss vorwärtseilen. Ueber eine Schlussformel, wie die bei Mozart häufig vorkommende



darf nicht flüchtig hinweggegangen werden. Die Bedeutung der drei dem Triller vorangehenden kraftvollen Achtel muss nachdrücklichst hervorgehoben werden. So liesse sich Beispiel an Beispiel reihen und an jedem wieder etwas anderes zeigen. Auch die Körperhaltung, der Gesichtsausdruck sind nichts Nebensächliches. Nicht nur beim Sänger, sondern auch beim Instrumentalisten, der packend vorzutragen weiss, werden die inneren, seelischen Vorgänge sich in den Mienen wiederspiegeln. Wer eine starre kalte Miene zeigt, beweist damit, dass er selbst kühl bleibt, wo er andere im Innersten treffen will. Wer seine Miene verzerrt, bietet nur ein lächerliches Schauspiel dar. Die eigentliche Macht der Musik lässt sich schwer in Worte fassen. Dass sie da ist, fühlen wir, wenn sie ausbleibt, fühlen wir es ebenfalls. Woher mag es wohl kommen, dass uns ein einfaches Lied so mächtig ergreift? Wir hören einen berühmten Künstler, staunen seine ausserordentliche Fertigkeit an, mit der er uns eine bekannte Sonate oder ein Virtuosenstück vorträgt, wir empfinden auch diese Sonate als Offenbarung eines grossen Geistes, aber wenn wir uns genaue Rechenschaft über unsere inneren Gefühle geben, so müssen wir uns gestehen, dass wir nichts vernommen haben, was die innere Temperatur merklich gesteigert hätte. Wir hören ein anderesmal nur von der Ferne die Töne eines simplen Liedes. Es ergreift uns mit Gewalt,

wir spüren die ganze Macht — nicht dieser unscheinbaren Komposition, denn was steckt in diesen kurzen melodischen Phrasen alltäglichen Charakters viel Besonderes? — sondern der Musik überhaupt. „Stimmung", wird man sagen, das einemal waren wir disponiert, das anderemal fehlte es an der Aufnahmefähigkeit in uns. Zugestanden, dass es die Stimmung sei, aber wer versetzt uns in die Stimmung? Doch nur das die Musik uns vermittelnde Medium, der Vortragende. Es ist zweifelsohne gewiss, dass der Grad der Empfindung, die in uns geweckt wird, je nach unserer Gemütsverfassung schwächer oder stärker sein kann. Es ist hier wie bei zwei Instrumenten, von denen das erste einen Ton angibt, das zweite mittönt. Das Mittönen geschieht aber nur, wenn das zweite Instrument dieselben Schwingungen macht, wie der tönende Körper, oder wenn es zum mindesten in aliquoten Teilen mitschwingen kann. Es gibt Naturen, bei denen das Mittönen nie zu erreichen ist, es ist eine Tatsache, dass vielen Menschen die Musik überhaupt nichts sagt. Bei denen aber, die, um beim Bilde zu bleiben, darauf eingestimmt sind, wird das Mitschwingen bald stärker, bald schwächer zu verspüren sein, immer aber muss es einen Anlass haben, der von aussen herkommt. Wenn wir uns aber selbst an ein Instrument setzen, so geschieht dieser Anstoss durch uns selbst, es entsteht geradezu eine Zweiteilung unseres Ich in einen gebenden und in einen empfangenden Teil.

Auch gottbegnadete Naturen tauchen auf, denen alles spielend von der Hand zu gehen scheint. Liszt konnte mit 11 Jahren die grosse B-dur-Sonate von Beethoven spielen („mit Temperament", wie er selbst schreibt). Wenn er auch in diesem Alter die Offenbarungen des Genius gewiss nicht verstand, geahnt hat er sie vielleicht doch. Ein Genie lässt sich nicht in Fesseln schmieden, der fertige echte Künstler bedarf keiner Lehre für den Vortrag. Was soll sie ihm? Das Gros der Musiktreibenden, die zahlreichen, nicht ohne Anstrengung auf den

Gipfel klimmenden, manchmal auch wieder herabgleitenden angehenden Künstler, die ernsten Dilettanten, kurz alle, bei denen nachdrücklicher Fleiss, soweit dies möglich ist, ersetzen muss, was ihnen an genialer Begabung abgeht, können doch wohl aus einer Anleitung zum Vortrag einigen Nutzen ziehen. Mit dem gleichen Rechte, mit dem man den Wert des Studiums der zahlreichen physiologischen Arbeiten auf dem Gebiete der Musiktechnik (beim Gesang, Klavier oder der Geige) betont, darf man auch auf die Wichtigkeit einer elementaren Vortragslehre hinweisen. Nur dass es sich hier nicht um ein förmliches System handelt. Bei aller Freiheit aber, die im Vortrage herrschen darf, muss es doch etwas geben, worauf sich der Spieler stützen kann. Wir waren bemüht, ihm einige Stützpunkte zu suchen, den Boden vorzubereiten, auf dem sich dann der Spieler selbst fortbewegen muss.

XI. Blas- und Saiteninstrumente

Sind alle Instrumente gleichermassen geeignet, einen empfindungsvollen Vortrag zu ermöglichen? Gewiss nicht. Dasjenige Instrument, das am leichtesten jede leise Schwingung, ein fast unmerkliches An- und Abschwellen, ein gelindes Schärfer- und Matterwerden des Tons ermöglichen lässt, ist und bleibt die menschliche Stimme. Kein Instrumentalist hat den Ton gleichermassen in der Gewalt, wie der Sänger. Sind der Stimme auch enge Grenzen gezogen, über welche die Saiten- und die übrigen Blasinstrumente ohne Mühe hinausgelangen können, so kann ihr doch niemals jener Vorzug geraubt werden. Dieser

Vorzug ist andererseits geradezu eine Einseitigkeit zu nennen, denn die Stimme wiederum ist es, die sich zur Ausführung rein rhythmischer Stellen am allerschlechtesten eignet. Wo das Gefühl, wo der Ausdruck zu schweigen hat, ist mit der Stimme wenig oder nichts anzufangen. Die Biegsamkeit der weichen, dehnbaren Stimmbänder lässt sich durch keine Nachahmung erreichen, noch weniger vermag irgend ein Instrument mit der Wärme eines der menschlichen Kehle entströmenden Tons auf uns zu wirken. Etwas unendlich Rührendes kann schon in einem einzigen von einer weiblichen Stimme gesprochenen oder gesungenen Ton liegen, Drohendes aus einem einzigen Ton herausgehört werden, den wir vom Sänger vernehmen. Staunen, Bewunderung, Furcht, heisse Sehnsucht, Trauer und wie alle die tausend Empfindungen heissen mögen, die in der menschlichen Brust ruhen, sie können schon durch einen einfachen gesungenen Ton geschildert oder in uns erweckt werden, nie aber durch einen gespielten Ton. Der gesungene Ton kann hiezu sogar des Worts entbehren, wie wir aus den sprachlich oft kaum zu fixierenden Ausrufen ersehen, die trotzdem als ursprüngliche Aeusserungen von Lust oder Unlustgefühl nie zu missdeuten sind. Zwar hat sich die Stimme, dieses von der Natur dem Menschen als unschätzbar herrliches Geschenk verliehene Instrument falsche, ja empörend gewalttätige Behandlung schon zur Genüge gefallen lassen müssen, doch kamen immer wieder Zeiten der Umkehr, wo man an sie keine andere Anforderungen stellte, als eben die, welche sie zu erfüllen imstande ist.

Bei der der Stimme so nahe verwandten Violine verhält es sich anders, diese lässt sehr wohl eine ganz verschiedene Behandlungsweise zu, sowohl eine gesangliche als eine rhythmische. Je mehr sich ein Instrument für rhythmische Behandlung geeignet erweist, umsomehr geht ihm die Fähigkeit verloren, die Wirkung des Gesangs zu erreichen. Man denke an die Schlaginstrumente, deren Spielweise am allerbeschränktesten ist und nur

eine exakte, bestimmte Behandlung von Seiten des Spielers erfordert. Instrumente schweren Kalibers sind sehr wohl zur Uebernahme einer Melodie zu gebrauchen, versagen aber ganz, sobald es sich um feinste Ausarbeitung einer Melodie handelt. Ernste, feierliche, breit getragene Melodien wirken auf der Posaune, dem Kontrabass usw. vorzüglich, je mehr aber Detailarbeit erfordert wird, um so weniger können diese schwerfälligen Instrumente genügen. Ein guter Posaunist wird Mozarts „Là ci darem la mano" auf seinem Instrument jederzeit kunstfertig blasen können, bei noch so guter technischer Ausführung aber doch nur komische Wirkung hervorbringen, zum mindesten das Geschmacklose einer solch widernatürlichen Uebertragung sehr lebhaft ad aures demonstrieren. Oder eine Choralmelodie auf dem Piccolo? Aber nicht nur zwischen hohen und tieferen Instrumenten haben wir hier zu unterscheiden, auch nicht nur zwischen Instrumenten leichten und schwereren Charakters, sondern namentlich zwischen solchen mit temperierter und mit nicht temperierter Stimmung. Hier nehmen wir einmal das Klavier und die Violine zum Gegenstand näherer vergleichender Untersuchung.

Ein entschiedener Mangel des Klaviers ist seine temperierte Stimmung. Es hat bekanntlich weder an theoretischen noch an praktischen Versuchen gefehlt, dieses Mangels Herr zu werden. Die Einführung von Klavierinstrumenten mit mehr als 12-stufiger gleichschwebender Temperatur stösst aber auf geradezu unüberwindliche Schwierigkeiten. Perronet Thompson konstruierte eine „enharmonische" Orgel mit 72-facher Teilung der Oktav, Helmholtz liess sich ein Instrument mit 24 Tönen in der Oktav bauen (Harmonium). Aber man übersehe nicht, dass auch diese komplizierten Instrumente immer noch nicht die reine Stimmung wiedergeben können, denn dazu müsste die Zahl der Tasten noch um ein Gewaltiges vermehrt werden. Mit der Herstellung eines derartigen Instrumentes ist die Sache ja keineswegs getan, es kommt dazu die technische Bewältigung

durch den Spieler und die nahezu an Unmöglichkeit grenzende Schwierigkeit, die dauernd reine Stimmung zu erhalten.*)

Nun entsteht aber eine andere Frage. Ist der offenbare Mangel, der in der gleichmässigen Temperatur des Klaviers liegt, ein solch grosser, dass man unter allen Umständen wünschen müsste, das „wohltemperierte" Klavier durch ein

*) Teilen wir die Oktav in 21 Teile, so erhalten wir eine chromatisch-enharmonische Skala, die sich in Teilungszahlen folgendermassen darstellt. (Bei chromatischer Erhöhung eines Tons vermehrt sich die Schwingungszahl im Verhältnis 25 : 24, bei chromatischer Erniedrigung vermindert sie sich im Verhältnis 24 : 25.)

	Verhältnis-zahlen (Saitenlänge)	Schwingungs-zahlen*)		Verhältnis-zahlen (Saitenlänge)	Schwingungs-zahlen*)
C	1	1,0000	Ges	36 : 25	1,4400
Cis	25 : 24	1,0417	G	3 : 2	1,5000
Des	27 : 25	1,0800	Gis	25 : 16	1,5625
D	9 : 8	1,1250	As	8 : 5	1,6000
Dis	75 : 64	1,1718	A	5 : 3	1,6666
Es	6 : 5	1,2000	Ais	125 : 72	1,7361
E	5 : 4	1,2500	B	9 : 5	1,8000
Eis	125 : 96	1,3022	H	15 : 8	1,8750
Fes	32 : 25	1,2800	His	125 : 64	1,9531
F	4 : 3	1,3333	Ces	48 : 25	1,9200
Fis	25 : 18	1,3888	C	2	2,0000

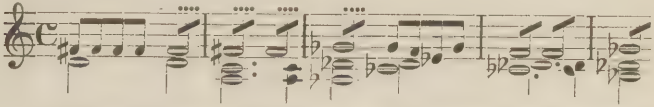
*) Auf 4 Dezimalstellen abgekürzt.

Von Doppelkreuzen bezw. Doppelbeen ist bei dieser Aufstellung abgesehen, durch Erhöhung von Cis um einen Halbton erhielte man beispielsweise für cisis die Zahlen 625 : 575 und 1,0880. In der Tat operieren wir sehr häufig mit doppelt erhöhten oder doppelt erniedrigten Tönen, man kann daher von einem 35-stufigen Tonsystem sprechen, das wenigstens auf dem Papier für das Auge besteht (7 Stammtöne mit je einfacher und doppelter Erhöhung, sowie mit einfacher und doppelter Erniedrigung). Ein anderes Resultat bekommt man für cisis, wenn man es als 3 Terzen und 2 Quinten (— 2 Oktaven) von c aus entfernt betrachtet, darnach berechnend findet man die Zahlen 1024 : 1125 und 1,0986. Schon aus diesem einen Doppelbeispiel kann man sich eine Vorstellung von der Mannigfaltigkeit der Töne machen, denn für jeden Ton sind verschiedene Bestimmungen denkbar.

noch besser gestimmtes Instrument zu ersetzen? Es wird wenig praktische Musiker geben, die diese Forderung erhöben. Unter allen Möglichkeiten und Auswegen, die sich darbieten mochten, war der Ausweg, den die Durchführung der 12-stufigen, die kleinen Stimmungsfehler gleichmässig verteilenden Temperatur bot, immer noch der beste.

Es ist nicht zu übersehen, dass Jahrhunderte daran gearbeitet haben, bis es zur Einführung der gleichmässigen Temperatur gekommen war, sie geschah nicht von heute auf morgen. Lange hatte man sich mit Auswahlsystemen beholfen, also mit ungleich temperierten, zum Teil ebenfalls 12-stufigen Instrumenten. Auch solche Klaviere (oder Orgeln) boten ihre unleugbaren Vorzüge, man opferte aber diese zu Gunsten der neuen Stimmung und bis heute ist es noch nicht gelungen, etwas für die Praxis Brauchbareres an ihre Stelle zu setzen. Der Fall liegt hier ähnlich wie bei der Notenschrift. Auch diese hat ihre Mängel, die von jeher empfunden wurden und schon Hunderte von Köpfen zur Erfindung neuer Notierungsweisen oder wenigstens zur Abänderung des herrschenden Systems verleitet haben. Mit welchem praktischen Erfolge braucht nicht erst gesagt zu werden. Was jahrhundertelang sich bewährt, ganz allmählich nur nach rastlosen Versuchen sich herausgebildet hat, lässt sich nicht plötzlich umwerfen. Je radikaler das Vorgehen der Reformatoren in solchen Fällen ist, um so gewisser lässt sich voraussagen, dass es bei den Anläufen bleiben wird. Eine sehr interessante, gewiss schon von den meisten Musiktreibenden beobachtete Tatsache kann übrigens von den Verteidigern des gleichmässig temperierten Systems gegen die Notwendigkeit einer Aenderung angeführt werden. Es steht ausser Zweifel, dass ein Violinspieler z. B. ein fis, das Oberterz zu d ist, anders intoniert, als ein ges, das die Septime zu as bildet. Der Klavierspieler ist ausser Stand gesetzt, dasselbe zu tun. Und nun mache man die Probe am Klavier. Man spiele sich

langsam das folgende Notenbeispiel und höre dabei aufmerksam auf das fis der Oberstimme:



Wechselt dieses fis mit seinem Charakter nicht zugleich auch seine Höhe? Es klingt schärfer als Leitton (Takt 2), wie als Septime (Takt 3); als Grundton (Takt 5) scheint es höher zu sein wie als Terz (Takt 1). Es ist Sache der Physiologen und Psychologen, eine Erklärung hierfür zu suchen, für uns steht das Faktum fest, dass ein Prozess in uns vor sich geht, der uns die feinen Schwankungen hören lässt, denen bei unserem Beispiel das fis durch Harmoniewechsel unterworfen ist. Ja, man braucht die Harmonie gar nicht zu spielen, das Sichhinzudenken der ausfüllenden Stimmen genügt schon, um diesen Rollentausch des fis in ges für das innere Ohr bemerkbar werden zu lassen. Es sei zugegeben, dass ein sensibles Ohr dazu gehört, um diese Beobachtung zu machen, aber gewiss kein ausserordentlich feines. Um das scharfe Hören allein kann es sich nicht handeln, denn das fis bleibt unverändert dasselbe am Klavier, mögen wir ihm nun auch die fremdesten Harmonien in fortlaufendem Wechsel unterlegen.

Noch merkwürdiger ist, dass die Schärfe des Leittons, die wir doch ohne Zweifel alle fühlen, sich theoretisch-mathematisch gar nicht fordern lässt. Die akustische Stimmung gibt uns den Leitton keineswegs so geschärft, wie wir ihn hören.

Helmholtz zieht bekanntlich scharf gegen das temperierte System zu Felde. Er gibt aber selbst zu, dass die höhere Terz beim Leitton „ausdrucksvoller" sei*), als die natürliche, wenn

*) Hiermit steht geradezu in direktem Widerspruch, was Helmholtz an anderer Stelle über den Leitton sagt: „Aber wenn auch der Leitton eine wichtige Rolle in den Modulationen spielt, so ist es doch wohl klar, dass wir nicht berechtigt sind, bloss um ihn seiner Auflösung näher zu rücken, die betreffende Tonstufe willkürlich zu verändern".

er hierbei auch nur die melodische Terz meint, die für ihn „kein sicher charakterisiertes Interwall“ ist. (Lehre von den Tonempfindungen, 5. Auflage, S. 525, Anmerkung.) Hier liegt aber eine Inkonsequenz vor. Ist es bei einer einstimmigen Melodie gestattet oder gar angezeigt, die Terz (den Leitton) schärfer zu nehmen, so sollte dies doch auch bei der harmonischen Terz gestattet sein. Es entstehen Schwebungen bei der zu hoch genommenen harmonischen Terz, diese können bei einem allein angeschlagenen Ton allerdings nie vorhanden sein, aber hier kann man wiederum Helmholtz anführen, der in seinem bahnbrechenden Werke (S. 520 der 5. Auflage) die Bemerkung macht, dass gewisse Schwebungen, die „langsames Wogen der Akkorde“ hervorbringen, „unter Umständen“ sich sehr gut machen. Rein als Praktiker spricht sich Charles de Bériot in seiner *Ecole transcendante* (op: 123) über diesen Punkt aus. Er, der als bedeutender Violinvirtuose gewiss ein feines Ohr und ein feines Gefühl für die richtigen Modifikationen des Tons hatte, sagt einleitend über die Reinheit beim Geigenspiel u. a. folgendes: *„Wenn man die hellen Töne der Durtonart ein wenig erhöht und die dunklen Töne der Molltonart ein wenig herabdrückt* (N.B. beidemale ist Terz und Sexte gemeint), *so dient diese Veränderung, so unbedeutend sie auch sein mag, dennoch dazu, die beiden Charaktere scharf zu unterscheiden und den Gegensatz deutlich hervorzuheben“*. Und an derselben Stelle wird gesagt: *„Der nämliche Gegensatz findet statt zwischen den zufällig um einen halben Ton erniedrigten Noten und jenen, welche um einen halben Ton erhöht werden“*. Jene (letztere) haben nach de Bériot den Charakter von Leittönen und sind als helle Töne zu behandeln.

Aus alledem folgt, dass in den Kapiteln von der Stimmung, Tonbestimmung, Temperatur usw. mit der Mathematik allein nicht auszukommen ist. Gewisse das Hören anbelangende Dinge lassen sich eben nicht mit Logarithmentabellen erklären, der menschlichen Erkenntnis sind hier vorerst noch Grenzen

gezogen und wenn es auch einst gelingen sollte, unzweifelhafte Klarheit auf dem jetzt noch ziemlich dunklen Gebiet zu schaffen, so würde voraussichtlich die praktische Ausübung der Musik nicht die geringste Aenderung hierdurch erleiden. Zu dieser Ansicht bekennt sich auch Hugo Riemann, wenn er in seinem Musik-Lexikon (7. Auflage, Artikel „Stimmung", S. 1363) schreibt: *„Die Auffassung eines Intervalls im Verlaufe eines Musikstücks hängt aber gar nicht von seiner effektiven Stimmung, sondern von dem Zusammenhange ab. Nur wenn die Differenzen allzugrosse werden, entstehen wirkliche Täuschungen über den gemeinten Ton und starke Unlustgefühle wegen der Unreinheit. Damit entfällt aber der von den akustisch rein gestimmten Instrumenten erhoffte praktische Nutzen."*

Wenn man also den Vorzug der Violine vor dem Klavier nicht in der Möglichkeit, von der temperierten Stimmung nach Bedarf abzuweichen, sehen kann, oder wenn man diesen Vorzug wenigstens nicht zu hoch einschätzen darf, so müssen wir einen andern Beweis für die oben aufgestellte Behauptung herholen, dass nämlich die Violine zum Vortrag gesangvoller Stellen sich besser eigne als das Klavier. Dieser Beweis kann erbracht werden. Ein besonderer Reiz beim Gesange liegt im Verbinden zweier Töne (das Portar la voce, oder Cercar la voce der alten italienischen Gesangschulen). Dieses äusserst wirkungsvolle Vortragsmittel, mit Finesse angewandt, das wirkungsvollste Vortragsmittel überhaupt, steht ausser der Stimme nur den Streichinstrumenten zu Gebote und hierin liegt auch der faktische Vorzug der Streichinstrumente vor dem Klavier. Es ist nun wiederum vollständig richtig, dass dieses Ziehen, Gleiten oder Schleifen von einem Ton zum andern, ein Herauswachsen des Tons aus seinem vorhergegangenen Ton nur da möglich ist, wo eine ganz allmähliche, gleichmässig anwachsende Erhöhung der Schwingungsanzahl zu erreichen ist, folglich abermals nur bei nicht temperierten Instrumenten. Aber der ganze Mechanismus

des Klaviers, eines Tasteninstruments, und die durch diesen Mechanismus bedingte Technik bewirken es, dass dem Klavier, auch wenn wir ihm eine reine Stimmung gäben, doch noch die Fähigkeit zum Verbinden der Töne in der genannten Weise abgehen müsste. Wie nun der Sänger und der Streichinstrumentalist von dem Vortragsmittel des Verbindens zweier Töne Gebrauch machen kann, wobei noch der Unterschied zu bemerken ist, dass der Sänger ganz ohne Unterbrechen von einem Ton zum andern gelangt, der Geiger bei grossen Distanzen nur scheinbar ohne jeden Sprung sein Ziel erreicht, so ist es beiden, wiederum zum Unterschied und Nachteil des Klaviers möglich, jeden einzelnen Ton auch nach seinem Erklingenlassen noch frei in der Gewalt zu haben. Der Ton kann vom Sänger oder Geiger an- und abgeschwellt werden, es entsteht jenes leichte Beben, jenes zarte Vibrato (nicht zu verwechseln mit dem bei Sängern mit wackelnder, noch nicht genügend gefestigter Stimme auftretenden schlechten Tremulo), das dem Ton erst das richtige Leben zu verleihen scheint. Hierin sehen wir also den Hauptvorzug der menschlichen Stimme und der ihr am nächsten verwandten Streichinstrumente vor allen andern Instrumenten. Entweder besitzen sie, wie die Stimme, die Fähigkeit der vollständigen Verbindung, oder lassen sie, wie die Streichinstrumente, die Verbindung doch nahezu vollständig erreichen. Also nicht nur die Bindung (legato), sondern auch die Verbindung, worunter wir eben das Hineinschleifen eines Tons in seinen folgenden verstehen. Was den weiteren Vorzug des Vibrato anbelangt, so besitzen diesen ausser den Streichinstrumenten noch die meisten Blasinstrumente. Wir dürfen alle Blasinstrumente einbeziehen, wenn wir in dem „Tremulant" der Orgel*) einen genügenden Ersatz für das Beben

*) Wir folgen der Einteilung der Instrumente in drei Hauptklassen nach ihrer Tonerzeugung: I. Flächen-, II. Saiten-, III. Blasinstrumente. Zu den letzteren gehören ausser den Blasinstrumenten im engeren Sinne auch die Singstimme, die Orgel, und das Harmonium.

der Stimme sehen. Das Mechanische in der Hervorbringung des Vibrato, das in diesem Fall durch Klappen oder durch Erzeugen von Schwebungen geschieht, kann aber in seiner Wirkung nie das natürliche, bei aller zitternden Bewegung doch ruhige, gleichmässige Vibrieren erreichen, das durch den Atem des Sängers oder durch den Bogen und die Fingerspitzen des Instrumentalisten hervorgebracht wird. Es sei nur kurz daran erinnert, dass dieses Vibrieren bei einer früher sehr verbreiteten Art der Klavierinstrumente, bei dem Klavichord, durch Fingerdruck hervorgebracht wurde und sogar durch ein besonderes Vibratozeichen von dem Komponisten verlangt wurde. Auch auf der Zither lässt sich von diesem Vortragsmittel sehr leicht Gebrauch machen. Nicht nur bei ausgesprochenen Gefühlsstellen, sondern auch in der Begleitung wurde früher dieses Vibratozeichen angebracht. So schreibt es z. B. Gluck den 2. Violinen und Bratschen in der Armida vor, jedesmal in Andantesätzen bei mehrfacher Wiederholung eines und desselben Tones. Es kann nicht geleugnet werden, dass mit dem Vortragsmittel des Verbindens und des Vibrierens oft übler Missbrauch getrieben wird. Sollte man aber deswegen auf diese reizvollen Mittel ganz verzichten? Die Anwendung der genannten Spielarten sollte mit Mass erfolgen und überhaupt nur dann, wenn die Vorbedingungen zur schönen Ausführung vom Spieler erfüllt werden. Dann aber fehlt in der Tat wenig, um den Klang eines Instruments dem der Stimme möglichst ähnlich erscheinen zu lassen und wenn gar der Sänger solche feineren Reize des Vortrags richtig anzuwenden weiss, so empfinden wir die Schönheit und Macht des Tons an sich mit einer Gewalt, die sich auch durch alle Kunst des Instrumentalmusikers nicht stärker denken lässt. In die Hand des Sängers, Geigers und Bläsers sind somit die schönsten Vortragsmittel gelegt. Nie kann beim Klavier das sinnlich Schöne des Tons so zur Geltung kommen, wie bei den Instrumenten mit der Möglichkeit der Tonanschwellung.

Wie berückend schön kann ein Geiger durch Lagenwechsel die Verbindung zweier Töne herstellen! Ueber den Missbrauch, der mit dem Lagenwechsel von den Geigern getrieben wird, darf man sich ebensowenig wundern, wie über das häufige, unmotivierte Vibrato. Es ist die Freude am elementaren Klang, die zu falscher Anwendung dieser Vortragsmittel verleitet. Gerade auf der Violine gibt es eine grosse Anzahl von Klangeffekten und Farben, kann ja doch eine einfache Melodie durch Ausführung auf verschiedenen Saiten gleichsam instrumentiert werden;*) die Gefahr missbräuchlicher Benützung solcher Mittel ist hier dementsprechend weit grösser, als dort beim Klavier, wo eine Beschränkung sich von selbst ergibt.

Es war nur unsere Absicht, auf die Vorzüge einiger Instrumente vor dem Klavier hinzuweisen. Dass andererseits das Klavier den Sieg über alle Instrumente davonträgt, wenn wir an seine sonstige Leistungsfähigkeit denken, brauchen wir hier nicht erst zu beweisen. Auf einem Gebiet aber, auf dem des gesangvollen Vortrags, muss es zurückstehen hinter der Stimme, hinter den Streichinstrumenten, zusammen mit der Orgel und dem Harmonium, also den Blasinstrumenten mit Tastenmechanismus, welche die Nachteile des Klaviers teilen, auch hinter den sonstigen Blasinstrumenten.

*) Jede Saite hat ihren besonderen Klang-Charakter, der durch Lagenwechsel ausgenützt werden kann, dann gibt es u. a. die flötenartigen Flageolettöne. Vor allem aber unterscheidet die Möglichkeit, durch verschiedene Fingersetzung bei der Wiederholung einer Stelle eine Steigerung im Ausdruck zu erreichen, die Violine zu ihrem Vorteil vom Klavier, denn hier wird der Fingersatz mehr von technischen Gesichtspunkten aus gewählt, bei den Streichinstrumenten kommen aber noch andere Momente hinzu, hinter denen das Technisch-Praktische zurückzustehen hat.

ALBERT AUER's Musikverlag, STUTTGART

Hundert Lieder

für eine Singstimme und Pianoforte

komponiert von

Wilhelm Platz

2 Bde. geh. à Mk. 3.— no., geb. à Mk. 4.50 no.

Auszüge aus den Urteilen der Fachpresse:

Zeitschrift „Die Musik", Berlin: . . . „Ein inniges Gefühlsleben voll zarter Poesie, das die rein-menschlichen Empfindungen vom Neckisch-Heitern, bis zum Elegischen, Tiefernsten umfasst, ist es, was er uns in seinen ‚Hundert Liedern' in tadellos vornehmer Tonsprache enthüllt . . ."

Neue Musikzeitung, Stuttgart: „Eine reiche Fundgrube schöner, feingearbeiteter, warm empfundener Lieder und Gesänge, welche die weiteste Verbreitung verdienen. . . . Im melodischen lyrischen Lied, wie im ausdrucksvollen deklamatorischen Gesang treffen wir gleich Gediegenes."

„Tagesfragen", Organ für Musiker usw. von ***Cyrill Kistler:*** „Die Verlagshandlung hat Recht, dass sie diese ‚Hundert Lieder' nicht einzeln herausgab. Man sieht den Komponisten da am besten in seiner Werkstätte. . . . W. Platz zeigt sich uns hier als Meister in bezug auf Textdeklamation, Harmonik, Melodik und Stimmungsmalerei. . . . Eine gesunde Schöpferkraft erfreut unser Gemüt in diesen Liedern."

Signale für die musikalische Welt, Leipzig: „Ein anderer, Wilhelm Platz, kommt da gleich mit zwei Bänden mit insgesamt ‚Hundert Liedern'. Dieser hat ein Recht dazu, denn wir haben hier eine Persönlichkeit, mit dem innerlichen Drange, seine Freuden und Schmerzen ausströmen zu lassen . . ."

„Die Stimme", Berlin, April 1909: „Es ist mir ein grosses Vergnügen gewesen, diese ‚Hundert Lieder' kennen zu lernen. Vom ersten bis zum letzten, immer erscheinen sie interessant, da der Komponist uns mit jedem Liede etwas zu sagen weiss. Seine Melodik, seine Harmonik fesseln immer. Besonders hervorheben möchte ich aber die Begleitung. Sie ist nicht eine solche im landläufigen Sinne usw. usw."

Aus obigen **„Hundert Liedern"** erschien eine **Auswahl** von 53 Liedern, betitelt:

Ausgewählte Lieder und Duette

für eine und zwei Singstimmen und Pianoforte

komponiert von

Wilhelm Platz

Ausgabe für mittlere Stimmlage

Geh. M. 3.— no., geb. M. 4.— no.

Albert Auer's Musik- und Buchverlag, Stuttgart.

Für den Violin-Unterricht und -Vortrag:

Neue Schätze aus dem Gebiet der alten Musik für Geiger!

Eine wichtige und wertvolle Bereicherung der Violinliteratur bildet die soeben erschienene Sammlung:

Der junge Bachfreund

Zwölf leichte Uebertragungen Joh. Seb. Bach'scher Sätze für Violine und Pianoforte

von **Alexander Eisenmann**

Preis Mk. **1.50** netto.

Deutsche Tonkünstlerzeitung, Berlin: „Die jungen Musikstudierenden so früh wie möglich mit Bach'schem Tonsatz bekannt zu machen, ist eine vortreffliche Errungenschaft der neueren Pädagogik. Im Gegensatz zur Klavierliteratur gibt es auf dem Gebiet für Violine und Klavier keine leichten Originalsätze. Uebertragungen müssen daher notgedrungen aushelfen. Die 12 Stücke, welche Alexander Eisenmann hier zu einer kleinen Sammlung zusammengestellt, mit Strichart und Fingersatz sorgfältig bezeichnet hat, sind zweckentsprechend. Sie geben in ihrer Mannigfaltigkeit einen schönen Einblick in Bach's herrliche Tonkunst und werden allen wirklich musikalischen Anfängern — sie bewegen sich ausschliesslich in erster Lage — gewiss viel Freude bereiten."

Neue Musikzeitung, Stuttgart: „Bei der gegenwärtigen regen Verbreitung und Hebung Bach'scher Musik ist mit diesem Werkchen einem kleinen Bedürfnis abgeholfen. Dem jungen Violinspieler, dem im Gegensatz zum Klavierspieler gar keine Gelegenheit gegeben ist, sich schon frühzeitig an leichteren Originalstücken mit Bach'scher Kunst vertraut zu machen, will der Herausgeber mit Uebertragungen von Chorsätzen und Klavierkompositionen entgegenkommen. Die Sammlung, bestehend aus Chorälen, Menuetten, Gavotten usw. — durchweg in der ersten Lage und versehen mit nützlichen Bogenstrichbezeichnungen — wird deshalb dem jungen Geigervolk eine willkommene Gabe sein und zwar von doppeltem Wert, als sie das Gute mit dem Nützlichen gleich verbindet."

:: Werke für Pianoforte ::

aus

ALBERT AUER's Musikverlag, STUTTGART

Tonleiter- und Akkordschule nach methodischen Grundsätzen für die Unterstufe im Klavierunterricht herausgegeben von **M. Koch** op. 23. M. 1.50 netto

Desgl. für die Mittelstufe nebst einem Anhang für die Oberstufe 3. Aufl. M. 1.80 netto

Täglich eine Viertelstunde durch alle Tonarten. Skalen und Arpeggien, in langjähriger Praxis erprobt, für vorgerückte Klavierspieler von **Alb. Hasenmayer.** M. —.60 netto

H. Blattmacher, Mazurka brillante M. 1.50

Alb. Hasenmayer, Scherzo. Es-Dur M. 1.50

M. Koch, op. 3. **Instruktive Unterhaltungsstücke** (untere Mittelstufe) 2 Hefte à M. —.60 netto

— op. 12. **Drei Klavierstücke.** (Stufe leichter bis mittelschwerer Mozart- und Haydn-Sonaten.) Nr. 1 Capriccietto. Nr. 2 Mazurka. Nr. 3 Menuett. M. 1.—

— op. 19. **Valse-Caprice** M. 1.—

Ein Wort über die Pflege des Tonleiter- und Akkordspiels.

Das diatonische System, wie es sich in der Dur- und Molltonleiter darstellt, ist das eherne Fundament im Reich der Töne. Es möchte darum fast überflüssig erscheinen, auf die Pflege des Tonleiterspiels empfehlend hinzuweisen. Ohne eine geläufige unterschiedslose Beherrschung sämtlicher 24 Tonleitern am Klavier kann der Schüler weder im technischen noch im theoretischen Studium einen achtungswerten Erfolg erreichen; als Spieler wird er ein unsicherer „Stotterer" bleiben und in seinen theoretischen Uebungen, die ihm die tieferen Geheimnisse der harmonischen Wunderwelt vermitteln sollen, kaum über die einfachsten akkordischen Verhältnisse der bekannteren Tonarten hinauskommen.

Die diatonische Tonleiter bildet das melodische Rückgrat in den klassischen Meisterwerken; sie ist immer noch das A und O selbst in dem unruhigsten Bewegungsbild eines modulationsreichen modernen Tonstücks. Mit skalenmässigen melodischen Reihen treten gebrochene Akkorde in häufigen Wechsel. Keine Sonate oder Sonatine ohne Tonleiter- und Akkordpassagen! Wem also in seinem Musizieren an technischer und geistiger Beherrschung der ihm zusagenden künstlerischen Materie etwas gelegen ist, darf die grundlegende Bedeutung der Tonleiter und des gebrochenen Akkords für den Aufstieg zu einem höheren Können und Wollen nicht verkennen. Lieber noch auf die Etüde verzichten, wenn es Zeit und Umstände nicht anders erlauben.

Sodann gilt auch für den Musikschüler die Regel: „Es muss durchs Aug' hinein!" Warum bietet ein geläufiges Lesen der Tonsprache, namentlich wenn zu den Noten noch ein komplizierter Fingersatz kommt, oft selbst dem begabtesten Schüler soviel Schwierigkeiten? Er wurde nicht den Weg

geführt, der durch den Quint
ist, den Weg, der die el
häufigsten Mit- und Nachein
veranschaulicht und geläufig
Tonleiter- und Akkordschule geht.

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
0077522796

Wer also beflügelten Schrittes über die Niederungen der Unter- und Mittelstufe im Klavierunterricht hinwegkommen und sich eine solide Grundlage auch auf der Oberstufe noch wahren will, sowohl in musiktechnischer wie musiktheoretischer Hinsicht, dem sei der fleissige Gebrauch der

Tonleiter- und Akkordschule

für die Mittelstufe im Klavierunterricht

nebst einem Anhang für die Oberstufe,

herausgegeben von M. KOCH

(op. 23, Preis M. 1.80 netto)

angelegentlich empfohlen. Dieselbe ist als eine Ergänzung zu jeder Klavierschule gedacht, vermag sogar in ihrem vorbereitenden Teil, dem I. Heft für die Unterstufe, eine solche teilweise zu ersetzen.

Einigen Anhalt für ein planmässiges Ueben gewinnen Lehrer und Schüler aus den methodischen Winken des Anhangs.

Obiges Werk kann durch jede Musikalien- und Buchhandlung oder direkt von

Albert Auer's Musikverlag in Stuttgart
Reinsburgstr. 29

zur Ansicht bezogen werden.